T Ü R K Ç E E D E B İ Y A T

81 YAZ 1999

ISSN 1300-9354

9 771300 935002

Toplum ve Bilim

Ulus Baker **Ulusal edebiyat nedir?**

Kaya Akyıldız - Barış Karacasu **Türk hümanizmi ve edebî kanonun oluşumu**

Duygu Köksal ***Devlet Ana* ve *Osmancık*: İki kuruluş anlatısı**

Süha Oğuzertem **Taklit aşklardan taklit romanlara**

Jale Parla **Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında gizli ve açık metinler**

Halide Velioğlu **Muhafazakâr dekadans: *Ağır Roman***

Alper Yalçınkaya **Yazarın uzun süren vedası**

Zeynep Uysal-Elkatip **"Modernleşen" Türk edebiyatına bir bakış**

Emrah Göker **Örtünme pratiği ve din alanı**

ÇİÇEK ÖZTEK, ELİF ŞAFAK, KÜRŞAT ERTUĞRUL, DİDEM DANIŞ, ASENA GÜNAL

Toplum ve Bilim

81 YAZ 1999

Ulus Baker
Ulusal edebiyat nedir? **7**

Kaya Akyıldız - Barış Karacasu
Mavi Anadolu: Edebî kanon ve millî kültürün yapılandırılışında Kemalizm ile bir ortaklık denemesi **26**

Duygu Köksal
Türk edebiyatında iki kuruluş anlatısı ve millî kimlik: *Devlet Ana* ve *Osmancık* **44**

Süha Oğuzertem
Taklit aşklardan taklit romanlara: Genel kadın yazarlığı **62**

Jale Parla
Kurt ve gül: Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında gizli ve açık metinler **81**

Halide Velioğlu
Muhafazakâr dekadans: *Ağır Roman* **92**

LİTERATÜR ELEŞTİRİSİ

Alper Yalçınkaya
Yazarın uzun süren vedası **116**

Zeynep Uysal-Elkatip
"Modernleşen" Türk edebiyatına bir bakış **127**

Emrah Göker
Örtünme pratiği ve din alanı: Öznelci toplumbilimin sınırları **138**

İLETİŞİ / DEĞİNİ

Çiçek Öztek
Pierre Loti ve *Hayal Kadınlar* üzerine bir değini **171**

Elif Şafak
Hegemonik erkeksiliğin gölge oyuncuları: *Sinekli Bakkal* **179**

Kürşat Ertuğrul
Türkiye'de Batılılaşma-modernleşme sorunu bağlamında A.H. Tanpınar **194**

Didem Danış
Ege Üniversitesi kültür çalışmaları semineri: Diyalog ve farklılık (kakafonik sessizlik?) **203**

Asena Günal
"Küresel akışlar/yerel kırılmalar: Kentsel çatışmaların yeniden değerlendirilmesi" konferansı üzerine **209**

KİTAP TANITIMI **213**

Thongchai Winichakul: **Bir ulus kurma teknolojisi olarak harita çizimi (A.G. Karayazgan)**
Rosemary M. George: **Yirminci yüzyıl edebiyatında "yuva"nın siyaseti (N. Yelutaş)**

Toplum ve Bilim

ÜÇ AYLIK DERGİ

ISSN 1300-9354

BİRİKİM YAYINCILIK
VE TİC. LTD. ŞTİ. ADINA SAHİBİ
Ömer Laçiner

YAYIN YÖNETMENİ
Tanıl Bora

YAZI KURULU
Ulus Baker • Necmi Erdoğan
Oğuz Işık • Orhan Koçak
Mahmut Mutman • Bülent Peker
Erol Taymaz • Meyda Yeğenoğlu

YAYIN SEKRETERİ
Asena Günal

SORUMLU YAZIİŞLERİ MÜDÜRÜ
Tanıl Bora

KAPAK VE SAYFA DÜZENİ TASARIM
Ali Artun • Ümit Kıvanç

UYGULAMA
Hüsnü Abbas

OFSET HAZIRLIK
İletişim Yayınları

İÇ BASKI VE CİLT
Şefik Matbaası

KAPAK BASKI
Sena Ofset

YAZIŞMA ADRESİ
Selânik Cad. 64/11
Kızılay 06640 Ankara
Tel. 312.425 36 00 • 312.425 20 71
Fax: 312.425 18 15

E-MAIL ADRESİ
toplumbilim@iletisim.com.tr.

BİRİKİM YAYINLARI
Klodfarer Cad. İletişim Han
Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel. 212.516 22 60 • Fax: 212.516 12 58

Toplum ve Bilim'de yayımlanan yazılar *Sociological Abstracts* indeksinde yeralmaktadır.

KOLAJ: Fatoş Gencosman

YAYIN DANIŞMA KURULU
Asaf Savaş Akat / Asu Aksoy
Tosun Arıcanlı / Korkut Boratav
Ayşe Buğra / Reşit Canbeyli
Ümit Sakallıoğlu / Alain Duben
Atila Eralp / Selçuk Esenbel
Sureia Faroqhi / Nilüfer Göle
Ümit Hassan / Fatma Işıkda
Huricihan İslamoğlu İnan
Kemal İnan / Ahmet İnsel
Deniz Kandiyoti / Nihal Kara
Reşat Kasaba / Ferda Keskin
Çağlar Keyder / Eser Köker
Levent Köker / Şerif Mardin
H. Ünal Nalbantoğlu / İlber Ortaylı
Oğuz Oyan / Ayşe Öncü
Doğan Özlem / Jale Parla
Mithat Sancar / Ömür Sezgin
İlkay Sunar / Burhan Şenatalar
Şirin Tekeli / İlhan Tekeli
İsenbike Togan / Zafer Toprak
İhsan Tunalı / Aydın Uğur
Galip Yalman / Faruk Yalvaç
Deniz Yenal / Zafer Yenal
Nurhan Yentürk

Bu sayıda...

Türkçe edebiyat, *Toplum ve Bilim*'in elinizdeki sayısının konusu. Bu iki sözcüğün Türkiye'de ve Türkçe dilinde yazılan edebî yapıtlardan daha fazla birşeye gönderme yapmasını isterdik. Bilindiği gibi, Türkçe edebiyat Türkiye'nin sınırlarını aşan çok coğrafyalı, değişken ve açık bir dilsel olgu. Ama sözünü ettiğimiz "daha fazla bir şey", sadece Türkçe edebiyatın Türkiye sınırlarını aşması durumunu imlemiyor. Edebiyatın kendisindeki bir fazlalıktan ya da "aşırılıktan" söz ediyoruz; Türkçe'nin güzel bir deyişiyle, "edebiyat yapmak" diye özetlenen bir fazlalıktan, aşırılıktan... Bu deyimin olumsuz çağrışımlarını hesaba katmamak olur mu? Bu sayıyı "edebiyat yapma"yı sorgulama, ona yeni anlamlar katma, onu çoğaltma, değiştirme, yeniden söyleme ve yeniden yazma çabası olarak da okuyabilirsiniz!

Zira edebiyat, ister güzel söz söyleme sanatı olarak görülsün isterse gerçekliğin yansıtılması, genellikle marjinal bir kültürel uğraş olarak alınır. Örneğin bilimsel bir metnin edebî olmaması gerektiği söylendiğinde edebiyata tam da bu marjinal konum verilmektedir. Bu sayıyı meydana getiren yazıların ise ortak paydası, edebiyatın bu marjinden ya da kıyıdan, toplumsal, ekonomik, kültürel ve cinsel ilişkilerimizi çevrelediği, çerçevelediği ve anlamlandırdığı anlayışıdır. Sadece Türkiye'nin yakın tarihine baktığımızda pek çok toplumsal, kültürel ve siyasal akımın aynı zamanda edebî akımlar olduğunu görürüz. Ama edebiyat nedense, bu akımlar içinde yer alan yazarların ve aydınların toplumsal ve siyasal fikirlerinin "ifade aracı" olarak görülür de bu aracın kendisinin bu fikirleri bicimlendirmiş olması olasılığı hiç gözönüne alınmaz. Bu sayı ile, dili ve edebiyatı araç statüsüne indirgeyen varsayımı tersine çevirmeyi, böylece edebiyatın neleri kurduğunu ve oluşturduğunu görmeyi, kısacası bu marjinal uğraşın merkezî rolüne dikkat çekmeyi öneriyoruz. ("Literatür Eleştirisi" bölümünde Alper

Yalçınkaya'nın, sosyal teoride uzun bir zamandır tartışılan, özne/fail ile "nesnesi" arasındaki ilişkinin niteliği sorununu yazarlar ve yazarlık açısından ele alan denemesi, konuyu bu yanıyla düşünürken iyi bir refakatçi olabilir.)

Edebiyatın siyasal-toplumsal-kültürel merkezî rolünün uzun bir zamandır aşikâr göründüğü bir görüngü, şüphesiz uluslaşma süreçleri ve milliyetçi akımların oluşumudur. Nitekim "ulusal edebiyat" ve "millî kanon", *Toplum ve Bilim*'in bu sayısındaki yazılar içinde belirli bir özgül ağırlığa sahip. Ulus Baker, *Toplum ve Bilim*'in daha önceki dosyalarına yaptığı katkılarda olduğu gibi (bkz. sayı 63/Bahar 1994: "Siyasal Alan ve Özne" sayısı; sayı 70/Güz 1996: "Psikanalizle Bakmak") "meslek erbâbının" itiyâdı dışındaki bir kuramsal güzergâhtan giderek ve çoktan kurumuş zannedilen toprakları işleyerek, Türkiye'de ulusal edebiyatın rüşeym safhasındaki bünye özelliklerini inceliyor. Osmanlı-Türk uluslaşmasının dil politikasıyla, natüralizm-gerçekçilik-romantizm vb. ekolleri alımlama ve millîleştirme yoluyla ilgili standart-dışı sorular soruyor, gözlemlerde bulunuyor. Devamında, Cumhuriyet edebiyatının modernleşmeyle ilgili mâhut mefhumlarını ve mevhumlarını gözden geçiriyor. Ulus Baker'in "ulusal edebiyat nedir?" sorusuyla başlattığı sorgulamayı, Cumhuriyetin erken dönemiyle ilgili olarak Kaya Akyıldız ve Barış Karacasu yürütüyorlar. "Mavi Anadolu" başlıklı makalelerinin iki temel çıktısı olduğu söylenebilir. Birincisi, "Türk Hümanistleri" olarak bilinen ekolün ve özellikle "Akdenizci/Anadolucular"ın (başta Halikarnas Balıkçısı), özcü bir milliyetçiliğe yatkınlığını ortaya koyuyor. İkincisi, hümanizm ile özcü/etnisist milliyetçilik arasındaki bu güçlü bağdan hareketle, Türk millî kanonu"nun nasıl tartışılması gerektiğine ilişkin önerilerde bulunuyor. Orhan Koçak'ın *Defter*'in 31. sayısındaki (1997) eleştiri üstüne önemli söyleşisinin ilham ettiği, Türkiye'de bir millî kanonun/edebiyat kanonunun yokluğu meselesini, biraz daha deşeliyorlar. Gregory Jusdanis'in ulusal edebiyatlar ve millî edebiyat kanonunun oluşumunu konu alan kitabını Osmanlı/Türk uluslaşması örneğinde tartışan Zeynep Uysal-Elkatip'in makalesi de, bu yazı demeti içinde yer almakta.

"Ulus, milliyetçilik ve edebiyat" demetimiz içinde, Duygu Köksal'ın güçlü yazısı da yer alıyor. Köksal, birer "kuruluş" anlatısı olan Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı ile Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ını sadece Osmanlı Tarihi bağlamında değerlendirmenin yanıltıcılığına dikkat çekerek, bu iki popüler romanı cumhuriyet dönemi Türk-İslâm kimliğinin kuruluş mitolojisi olarak okuyor. Yazıda romanlar, millî kimlik kuruluşunda işleyen gerilimleri kavrama ve temsil etme yetenekleri açısından da değerlendiriliyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar, modernleşme/Batılılaşma sorunsalı deyince Türkçe edebiyatta anılmadan edilmeyen bir "konu"dur. Bu ilişkinin, "Batılılaşma ve edebiyatımız" konusunun bizatihî bir ritüeli haline gelmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu izleği yineleme cesaretini gösteren Kürşat Ertuğrul, Tanpınar'ın romanlarında, 'işleyen' Türk modernizmiyle devralınmış Batılı formlar arasındaki ör-

tüşmezliğin yarattığı huzursuzluğu okuyor. Bu yazıyı da, şimdiye dek andığımız yazı silsilesinin peşine takabiliriz. Modernlik-gelenek, cemaat ve cemaatin yitişi gibi ananevî modernizm gerilimlerinin "en yeni", "en modern" zamanlardaki tezahürleri, Halide Velioğlu'nun makalesinde masaya yatırılıyor. H. Velioğlu, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ınının dramatiğini, bozulan/dönüşen cemaatin epik kahramanı, daha doğrusu böyle bir kahramanın varolma ihtimaliyatını yok etmesi olarak kuruyor, diyebiliriz. Cemaatin bozulma/dönüşüm koşullarında hayata karşı bir ("estetik") "duruş"un herşey haline geldiği bu muhafazakâr dekadans ortamındaki romanın kahramanı, daemonik bir figür olarak inceleniyor. Koşullardan güç alan bu nesnel daemon figürü, "kahraman" tipolojisinden olduğu gibi bildik "eşkiya/kabadayı" tipolojisinden de farklılaşıyor.

Sayının ikinci bir ağırlık merkezi, "kadınlar ve edebiyat"ta. Feminist kuramın edebiyat eleştirisi alanındaki iddiasından yararlanmaya çalıştık... Süha Oğuzertem ve Jale Parla, iki ayrı "kadın edebiyatı"na baktılar. Süha Oğuzertem'in merceğinin altında, kadınların kadınlık durumuna eğildiği bir kadın edebiyatı değil; erkeklerce, kadınları konu alarak ve esasen kadınlara hitaben üretilen bir popüler edebiyat tarzı var. (Denebilirse, "bir erkek edebiyatı olarak kadın edebiyatı"...) Oğuzertem, Ahmet Altan'ın romanlarında kadın imgesini, erkek/yazar'ın kadınlar (daha doğrusu, "kadın") ve kadınlarla (daha doğrusu, "kadın"la) ilişki hakkında tahayyül ettiklerini irdeliyor - kuşkusuz bu irdeleme, "kadın konusu"ndan başka konuların tahayyülüne dair de ipuçları sunuyor. Oğuzertem'in titiz incelemesi, bu tarihsizleştirici/estetikleştirici/arındırıcı edebî pratiğin, "taklit" bir kadına -ve "taklit" bir topluma, dünyaya- yaslandığını savlıyor. Jale Parla ise, bunun aksi diyebileceğimiz, kadının kendi içine baktığı bir "kadın edebiyatı"nı ele alıyor. Peride Celal'in 1954-1990 arasında yayımlanmış psikolojik üçlemesinin *(Üç Kadının Romanı, Üç Yirmidört Saat, Kurtlar)* özellikle üçüncüsünü, kadın hallerini, "kadın ruhu"nu deşmeye dönük öncü bir cesaret denemesi olarak konumlandırıyor. Parla, "kurt" ve "hastalık" metonimileri üzerinden ve her kuramsal mukayese fırsatını kullanarak, *Kurtlar* romanının gerçekten zenginleştirici bir okumasını yapıyor.

Bunlara, kadın "dava"sını -mutad olduğu üzere- Doğu-Batı/Oryantalizm sorunsalıyla yanyana getiren iki yazıyı ekleyebiliriz. Çiçek Öztek'in, Oryantalist/egzotisist edebiyatın en bilinen harcıâlemleştiricisi olduğunu ileri sürebileceğimiz Piyer Loti'nin *Hayal Kadınlar*'ı üstüne değinisi, bu bağlamda düşünülebilecek hemen bütün kavramlara -asıl önemlisi, bütün stereotiplere- geçit resmi yaptırabilecek bir malzemeyle oynuyor! Diğer yazı, Halide Edip'in bir romanı üstüne. Halide Edip'in, -çoğu gibi, "okunması" itibarıyla değil de ünüyle!- yarım-yamalak edebî kanonumuzun demirbaşları arasına katılmış *Sinekli Bakkal*'ı için Elif Şafak şimdiye dek aralanmamış iki 'okuma kapısı' açıyor. Bu kapılardan biri, Türk modernleşmesinin ve ulusçuluğunun din algısı, özellikle de "gâvur" algısıdır; bu seçmeli-ayıklamalı algılamanın, "eski" din kültürümüz açı-

sından getirdiği (gûya-) değişimdir. Diğeri ise, bu romandaki, belki erkek kahramanın gâvur kimliğinin meşrulaşmasına, kabul edilebilir kılınmasının da koşulu olan, cinsiyet kimlikleridir - daha doğrusu kadın-erkek kimliklerinin cinsiyetsizliğidir.

Bu sayıda sayı konusu dışındaki tek makale, Emrah Göker'in "Literatür Eleştirisi" bölümündeki çalışmasıdır. Göker, Nilüfer Göle, Elizabeth Özdalga ve Ayşe Saktanber'in İslamcı kadınların yaşam tarzı ve örtünme pratiğinin anlamı/işlevi üstüne yaptıkları çalışmaları, Bourdieu'cü toplumbilim bakış açısından eleştiriye tabi tutuyor. İslamcı kadınların kamusal olarak nasıl varoldukları ve varolacakları "mesele"siyle ilgili tartışma, "bilme", "anlama" çabasının tatil edilmemesi gerektiğine inanıyoruz. Emrah Göker'in yazısı, başka birçok şeyin yanısıra, bu gerekliliği duyurması, onaylamasıyla önemli.

"İletişi/Değini" bölümünde Didem Danış, geçtiğimiz Mayıs ortasında yapılan Ege Üniversitesi Kültür Çalışmaları Semineri'ni değerlendirirken, 'yurtta ve cihanda' sosyal bilimler kuramının ve ortamının durumuyla ilgili - *Toplum ve Bilim*'de her zaman önemsediğimiz- tartışmayı canlandırmaya çalışıyor. Asena Günal da Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi'nin (WALD) Mayıs sonunda İstanbul'da yapılan uluslararası "Küresel Akışlar/Yerel Kırılmalar" konferansını değerlendirdi.

Her zaman olduğu gibi, *Toplum ve Bilim*'in bu yıl çıkacak sayılarının konularını duyurarak bitirelim.

Önümüzdeki sayı (82/Güz 1999), "Alman Türkleri"ni, Almanya'da yerleşikleşen Türkiyeli göçmen topluluklarının gerçekliklerini konu alıyor.

Yılın son sayısı ise (83/Kış 1999-2000), hacimli bir özel sayı olacak: Osmanlı tarihine/tarihçiliğine merkez-dışından bakışlar.

Ulusal edebiyat nedir?

*Ulus Baker**

"Ulusal edebiyat" arayışını kuşkusuz açık bir yeni-Osmanlıcı olan "hürriyet şairi" Namık Kemâl ile başlatmaya kalkışmıyoruz. Bunun için, "yeni-lisan"ı - Türkçe'den tesis etmeye çağıran Genç Kalemler dönemini, ama esas olarak, Harf Devrimi travmasının ardından ortaya çıkan kuşakları beklemek gerekir tabiî. Ama çok özel bir durum, Namık Kemâl'in Osmanlı-Türk modernleşmesinin kaynağında bir "biz"e göndermiş olduğunu açığa seriyor: Namık Kemâl tümüyle Batı uygarlığına, Avrupa'ya atfettiği bir değerler manzumesine en azından pragmatik olarak inanmıştır - iletişimsel değerler, edebî eserin "mesaj iletme" gücünün devreye sokulması, Avrupa edebiyatında o sıralarda hâkim olan pozitivizm (felsefede) ve natüralizm (edebiyatta) akımlarının benimsenmesi vesaire.

Bu "biz", Namık Kemâl döneminden başlayarak, muarızları tarafından bile benimsenebilir hale gelecektir: "Bizim edebiyatımız...", "bizim hukukumuz..." - çok geçmeden bir "Doğu-Batı" eksenine yerleşecek bir "biz"... Orhan Koçak, güçlü delillerini psikanalizden ve Tanpınar tanıklığından türeterek, "bölünmüş benliğe" gönderiyordu (Koçak, 1996: 94); ama durum, işin jenerik öznesinin bir benlikle başlamadığını, daha çok bir "biz"den ifade bulduğunu gösteriyor.

Bir bakıma Namık Kemâl bu "biz..." ifadesinin kaynağındadır ve bu tür bir sözü, 19. yüzyıl Avrupası'nda belki yalnız Doğu Avrupa'da, bir bakıma da Rusya'da işitebilirdik. Ama Rusya'da işler hatırı sayılır ölçüde "başka"dır -Rus aydını da Batı'ya gider; çok iyi bir öğrencidir- biraz Hegelcilik, biraz doğa bilimi, yeteri kadar teknik öğrenir ve geri döner: Ama Rusya'nın muazzam yoksul köylü kitlelerinin, yozlaşmış taşra burjuvazilerinin, otokratik Çarlık rejiminin anlaşıldığı kadarıyla asla herhangi bir umut sunamayacağı bir coğrafyaya. Dostoyevski'nin

---

(*) ODTÜ Sosyoloji Bölümü.

Budala'sından Turgenyev'e, hattâ Tolstoy'a varıncaya dek, *intelligentsia*'nın özgüllüğünü ve her sözün altından dile geldiği hissedilecek bir gizli formülasyonu işitebiliyoruz: "Ama esas mesele bu değil ki!"[1]

Tanzimat sonrası Osmanlı aydınlarının da aynı yaşantıyı kendi tarzlarınca yaşamış oldukları, hattâ belki de bazılarının aynı gizli formülü, "... Ama esas mesele bu değil ki!.."yi hissedebildikleri (Abdülhak Hâmid, Mehmed Akif gibi) ileri sürülebilir - coğrafî ve konumsal bir paralellik... Ama Rus Budala'sı "esas mesele" o değilken, aslında ne olduğunu bilmeyendir, hattâ daha da derinden, "bilmek istemeyendir". Oysa Namık Kemal'in "biz..."i en azından bir şeyden emindir - Batı'dan aldıklarımız ve alabileceklerimiz (yalnızca ilim ve fen değil, edebî türler de...) sorunun esas kesin ve nihaî çözümüdür.

Böylece Namık Kemâl, Doğulu diye algıladığı bazı değerleri, özellikle Divân edebiyatı örneğinde, kolayca mahkûm edebilir. Çok geçmeden Ziya Paşa gibi bir çağdaşının *Harâbat* risalesinde haklarını ve "bizim edebiyatımız" olduğunu yeniden talep edeceği Divân edebiyatı artık "bizim" olamaz - "... maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış kahramanlardan..." bahsedip duran tüm bir sembolik dünyayı, onu taşıyan hayal gücünü ve dili (Acemce) bir çırpıda elinin tersiyle bir kenara iter. Ama burada, dili yalnızca "sadeleştirme" ve "iletişimsel kılma" niyetinin bir ifadesini buluyoruz: Namık Kemâl bir Kavaid-i Osmâniyye hazırlanmasına ve Farsça unsurların, gramatik yapıların defedilmesine yönelik çağrılar çıkarır. Acemceyi karşısına alıp Arapçaya dokunmaması ilginçtir - Arap şiirinin Batılı modern türlere benzeyen sağlam anlatısal ve mantıkî yapısını övmeyi sürdürür.

Her şeyi Namık Kemâl'deki bir İran uygarlığı düşmanlığının belirlemiş olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmeyeceğim. Ancak, "tenkit mesleğine" özel bir kurucu görev yükleyerek gerçekleştirdiği çağdaş edebî türler hiyerarşisinde, en yüksek yere artık manzum unsurlardan da kurtulmuş modern tiyatroyu (Avrupa'nın o sıralarda en önde gelen edebî türü olan romanın da üstünde) yerleştirirken delil olarak, İran edebiyatında tiyatronun bulunmayışını göstermesi bizi gülümsetecek bir yüzeyselliğe işaret eder: Tiyatro iyidir, iletişimseldir ve asıl önemlisi, Divân edebiyatına özgü gerçeküstü hayal ve sembollerin" orada temsil edilmeleri imkânsızdır.

"Edebî tenkit" için Namık Kemâl'in tasarladığı "kurucu" rol karakteristiktir: Batılı çağdaş edebî normları ve "meslekleri" tanıtmak, hiyerarşize etmek ve "bi-

---

1 Deleuze ile Guattari'nin gösterdikleri gibi, düşünce tarihinde iki "budala" *(l'Idiot)* tipiyle karşılaşılır - birincisi Kartezyen modern felsefenin bir "kişilik" olarak vazgeçemediği, "doğru" olanın hakkını "teslim etmekle" görevlendirilen Budala iken, ikincisi, Batı düşüncesinin tümden yitirmiş olabileceği her şeyi -duyguları, coşkuları, öfkeleri ve aptallıkları- geri talep eden, Dostoyevski "Budala"sıdır (bkz. Deleuze ve Guattari, 1991: 61). Eğer bir Osmanlı-Türk Budala'sı söz konusuysa, onun özellikle Ahmed Midhat romanlarında beliren "alafranga züppe" kişiliğine yaklaştırılması muhtemeldir - o zaman, bu kimliğin daha çok Rus Budala'sını gerekli kılan koşullarda, Kartezyen Budala'yı ithal ettiği söylenebilir.

zim edebiyatımıza" nasıl aksettireceklerini belirlemek. Edebiyat eleştirisi konusunda böyle bir pozitivist anlayış ne Batı, ne de Rus edebiyatında mümkün değildi. Esas olarak, 19. yüzyıl boyunca edebî eleştirinin özgün doruğunu kuşkusuz Byelinski ile Herzen'in kuramsal literatürleri oluşturuyor: Daha Puşkin döneminde, beğenisizlik örneği bir edebî eserler yığını hüküm sürmektedir - Rus eleştirisi, bir anlamda "çıtayı yükseltme" etkisine sahipti ve büyük Rus realist romanının doğuşunda doğrudan bir yol oynamıştı.

Böylece, edebî "tenkidin" sözgelimi roman konusunda söyleyebileceği en yüksek şey, Namık Kemâl'de ancak şunlar olmaktadır: "Romanlar, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve adât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilatıyla berâber tasvir" etmektedirler (Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl*, s.11). Bir tarif denemesi...

Tanzimat dönemi ilerledikçe edebî-kültürel manzaranın çeşitlendiği, Namık Kemal tipi bir natüralizmle, mesela Hâmid tipi bir "hissiyatçılığın" oluşturduğu kutuplar arasında savrulmaya başladığı gözlemlenebilir. Ama en ilginç nokta, Osmanlı yazarlarının, Servet-i Fünûnculara varıncaya dek, bugün bize, belki o zamanlar da bir Batılıya tuhaf gelebilecek bir "deneycilik" mefhumuna sahip olmalarıdır: Namık Kemal, İntibah gibi bir hikâyeyi, bu yeni türü tanıtmak amacıyla "deneysel" olarak yazdığını söylemektedir. Belki öteki kutupta yeralan Hâmid'in de, "Makber"inin bir "deney" olduğunu ısrarla belirtmesi ilginçtir. Her ikisi de, bu "deneylerin" eksik, istidatsızca kaleme alınmış, başarısız eserler olduklarında hemfikirdirler: "Makber mâsum, fakat çirkin bir çocuktur. Şüpheli hikmetlerle dolu hakir bir filozoftur. Bir feryattır, fakat musannâ olduğu için kusurlu bir hüsndür. Mâmur bir mezardır: Hazin değil, fakat mezar. Bir mağrib, fakat parlak. Bir güzel, fakat sevimsiz. Bir şiir, fakat kafiyeli. Bunun için de beğenmem. Fikrin serhaddi memat olduğu gibi, şiirin de elfâza intikalde hudûdu kafiye oluyor. Ne yapalım!" (Abdülhak Hâmid, 1948: 9). Bu tuhaf deney mefhumunun Osmanlı-Türkiye edebiyatında derinden yer etmiş olduğuna kuşku yoktur - böylece günümüzde bir Orhan Pamuk'un dil oyunlarına, muammalara ve modern-ötesine dayandırdığı "deneylerini" meşrulaştırılmış olarak görmek isteyebiliriz. Şu farkla ki, Orhan Pamuk, deneyinin "başarısızlığını" talep etmesine elverecek bir edebî kültür ortamı tarafından artık pek zorlanmamaktadır.[2]

Tahmin edilebileceği gibi, bu tevazu kaynağı "deneycilik" anlayışı, Batılı anlamıyla bir avangarda taşımaktan çok, Osmanlı-Türk fikriyat hayatını baştan sona ziyaret edecek bir felsefi kavrayışı beslemektedir: Şimdilik, göreli olarak sakin edebiyat ortamında mayalanıp duran bu "deney", çok geçmeden Türkiye'nin "uluslaşma" tecrübesinde, Harf Devrimi'nin müthiş travmasında (Walter

---

2 Deneycilik ile avangard arasında oldukça karmaşık bir bağ vardır - çoğu zaman ampirist olmayan bir "deneyselcilik" kavramına başvurmak daha doğru olur. İlginç olan, Orhan Koçak'ın Pamuk romanlarını sorgulayışında, Tanzimat'tan bu yana merkezî bir rol oynayan kategorileri - "sahicilik" kriterini devreye sokmasıdır (Koçak, 1991).

Benjamin'e bir mektubunda filozof ve estetikçi Averbach, "kan ve toprak" ülküleriyle karışan bir kültürel esperanto arayışı... On yıl içinde yirmi beş yaşından küçük tek bir kişinin, yirmi yıl önce yazılmış herhangi bir felsefî, edebî, siyasî eseri anlayamaz hale gelmesi... diye yazıyordu), güneş-dil kuramında, Cumhuriyet dönemi edebiyatını kateden "öztürkçecilik" kavgalarında, bugün de edebiyatın "ulusallığını" kendiliğinden verilmiş bir nitelik olarak gören ve edebiyatın esas olarak "Türkçeyi doğru kullanmak" asgarisinden itibaren başladığını varsayan yüzeysel bir bakış açısında yerini çok daha şiddetli bir biçimde alacaktır.

Arada, Servet-i Fünûncuların ve Ahmet Midhat'ın daha sakin, daha dolaysız, daha rahat, ancak çok önemli bir noktada "ulusallık" meselesinin tüm gerilimini taşıyan fikriyatları var. Gerilim, kuşkusuz yeni fikriyle bu çarpılmış "deney" fikri arasında olmalıdır. Polemikler ve muarızlar elbette eksik değildirler ama, bu iki fikir, yukarıda andığımız gibi, aynı doğrultuda işlemiyorlar. Deneycilik Avrupa felsefelerinde doğrudan tarzını bulduğu 17. yüzyıldan beri (Locke) onu Yeni düşüncesine bağlayan bir bağdan asla yoksun kalmamıştı. Ampiristler, bu arada Hume bu açıdan deneyciydiler - oluşmuş fikirleri ve ilişkileri sürekli olarak kırıp parçalayıp yenilerini oluşturmak çabasını asla bir kenara bırakmadılar. Böylece, deney, bir konuyu tanıtma ya da "ispatlamayla" ilgili olmaktan çok, sürekli bir yeni değerler yaratımı projesidir: Her zaman sıfırdan başlar, ama derdi bir geçmişi "sıfırlamak" değildir. Böylece, Hume gibi bir filozofun neden özellikle bir "model devlet" önerisinden dikkatle sakındığı anlaşılabilir. Tabiî ki, Tanzimat'tan bu yana Osmanlı-Türk aydınlarının kafasında sürekli olarak bir "deneycilik" mefhumu barınmayı sürdürmektedir, ama bu yalnızca bir "uygulamaya", "bize göre..." kılmaya yönelik bir modeller terkibidir.

Bu açılardan, belki de Ahmed Midhat, Namık Kemâl'den çok uzakta değildir, ama dili "arılaştırarak" millî bir edebiyat oluşturma programının galiba ilk temsilcilerinden birisidir: "Mâruf" Türkçesi olan her kelime Arapça ve Farsçasına tercih edilmelidir; tek bir gramer kitabı oluşturulmalı, Arapça kurallar terk edilmelidir vesaire. Ama Ahmed Midhat kendi eserinde, o eksik "deney" mefhumunun ötesine geçebilen yazarlardan biri de değil midir? *Müşahedat* romanında, Berna Moran'ın altını çizdiği gibi "iddialı"dır; belki o ana dek Batı'da pek ender olarak denenmiş anlatım biçimlerini kullanmaya, icat etmeye girişmektedir. Bu durum bir bakıma hâlâ Osmanlı "deneyciliğini" hatırlara getirebilir, ama romandaki diyalog özellikleri, kişilik çizgileri (yazarın yer yer roman kahramanlığını üstlenmesi), roman karakterlerinin romanın üretilişinde belirmesi gibi oldukça karmaşık bir biçimsel alışverişi gerçekleştirmeye çalışır. Acaba Tanzimat'ın temel güdülerinden birisi olduğu anlaşılan bir natüralizmden daha şimdiden çok mu uzağa düşmüş bulunuyoruz?

Natüralizmi bir reçete olarak benimsemekle, edebî bir tarz olarak yeniden-üretmenin arasındaki mesafeyi, en çok Edebiyat-ı Cedide sonrasında Halid Ziya romanları ölçüyor gibidirler. Halid Ziya romanları her ikisini de, en azından bi-

çimsel olarak barındırdıkları ölçüde, Berna Moran'ın dikkat çektiği bir özellikle karşılaşıyoruz onlarda: "Ne var ki *Aşk-ı Memnu*'nun gücünü ve başarısını sağlayan meziyetleri, aynı zamanda onun eleştirileri davet eden bir zaafına da neden olmuştur. Çünkü, bireysel ilişkilere yoğunluk kazandırmak için roman kişilerinin toplumdan soyutlanması onların yerli karakterler olarak canlanmasını engellemiştir. 19. yüzyıl sonu Türkiye'sinde böyle insanlar olamazdı demek istemiyorum; şunu demek istiyorum daha çok: Adnan Bey, Bihter, Nihal ve Firdevs Hanım'ın kişiliklerinin özü, yerli öğelerle örülmemiştir ve bunların serüveni Fransa ya da İngiltere gibi bir ülkede yaşanmış olabilirdi. Çünkü Uşaklıgil kişilerini genel insan tabiatına ve psikolojisine uygun çizmek kaygusundadır. Bu insanların belli tipleri değil de, genel insan tabiatını yansıtmaları aynı zamanda onları daha evrensel yapar..." (Moran, 1998, I:85).

Bu yorumun doğruluğuna karşın yeterince derinleştirilmediğini hissederek Orhan Koçak, Halid Ziya romanının "ideal-gerçek" çatışması mefhumunun içine çekilmesi gerektiğini (bu kuşkusuz Tanpınar'ın yorumları doğrultusundadır), bunun da, ancak Tanzimat'ın ardından Osmanlı modernleşmecilerinin "tarihsel bakımdan" tanımlanmış bir "üst-ben" ile (Devlet, Gelenek), ondan daha az "tarihsel olmayan" bir "ben ideali" arasındaki bir yarışmanın (Batı'yla sürekli tekrarlanan bir "özdeşleşmeler" silsilesi) keşfine yolaçabileceğini vurgulamıştı (Koçak, 1996).

Konuyu psikanalize çok fazla bulaştırmadan, Orhan Koçak'ın derinden yakaladığı bir belirtiden, Halid Ziya eserinin "ulusal edebiyat" özlemini harekete geçirmek kaygısındaki erken Cumhuriyet dönemi eleştirmenlerince "yanlış anlaşılmasından" hareket etmeliyiz. Diyelim ki, bir "ideal" olarak tesis edilen bir Batı vardır - Doğu'nun Batılıların bir icadı, daha da kötüsü bir kurgusu olduğu üstüne çok şey yazılıp çizildi; oysa Batı'nın da en azından "ideal" olmak üzere Doğu'nun bir kurgusu olabileceği neden düşünülmesin? Ama "ideallerden" bahsetmek, soruna, varoluşsal olduğu apaçık bir soruya yalnızca yer değiştirtecektir. Tanzimat'ın idealler silsilesinin neleri içerdiğine yukarıda değinmiştik - tabiîlik, iletişimsel değerler, moralizm ve pedagojik. Belki de çok erken bir dönemde, Osmanlı topraklarında "idealler" konusunda çok sarsıntılı bir düş kırıklığı (buna Orhan Koçak'tan farklı olarak henüz "romantik düş kırıklığı romanı" demeyeceğiz) natüralizmin sunduğu şansları tepmeyi göze almıştır. Bu durumu en iyi, Zola gibi bir edebî figürün, Tanzimat, Servet-i Fünûn, Edebiyat-ı Cedide dönemleri boyunca son derece belirsiz "yorumlanışlarından" çıkarabiliriz.

Bunun için, belki de Berna Moran'ın çözümlemelerini biraz öteye taşımak ve derinleştirmek gerekiyor; belki de 1950'li yıllardan önceki edebiyatın "egemen ideolojiyi" yeniden ürettiği tezini hafiften yerinden oynatmak gerekiyor - hiç değilse, devlet inisiyatifiyle başlatılan modernleşme hareketinin coşkusuna kapılan Osmanlı modernleşmecilerinin bu kez devletin reaksiyoner baskısına maruz kaldıkları teziyle yine Orhan Koçak bu bakış açısını delebiliyordu. Bir "ger-

çek" arzusu olabilir miydi natüralizmin bir edebî-psikolojik betimleme tarzı olarak selamlanışının nedeni?

En azından biçimsel düzeyde, realizm ile natüralizm arasında, bir belirsizliğe yolaçabilecek bir gerilim hep bulundu. Eğer realizm, Gilles Deleuze'ün adlandırmasıyla, "güçlerin ve niteliklerin", tutkuların ve duyguların coğrafî ve tarihsel olarak belirlenebilir ortamlara (milieux) kavuşturulabildikleri anda ortaya çıkıyorsa, natüralizm belki bunun tersini yapandır: Yol tersten katedilir - bu kez, coğrafî ve tarihsel olarak tespit edilmiş, giderek varsayılmış olan bir mekândan (ortam, çevre, ev, ülke) yola çıkılarak başka türden bir dünyaya, "kökensel" bir dünyaya doğru gidilir. Eğer realizm kişilere bir "yurt" veriyorsa, natüralizm mekânlara kişiler nakşetmektedir (Deleuze, 1983).

Daha şimdiden, Ahmed Midhat'ın *Müşahedat*'ının olduğu kadar, özellikle "hikâye etme" konusunda yazdığı birtakım kuramsal yazıların da eşiğine gelmiş bulunuyoruz: Realizme, özellikle de Zola'ya karşı olduğu bellidir. Ona göre Zola bir tür abartıcı, neredeyse bir felaket tellalıdır. Üstelik zenginlere ve kibarlara karşıdır. Ayrıca, ülkemizde okunması da tek kelimeyle gereksizdir, çünkü bizim ülkemizi anlatmamaktadır vesaire.

Ama asıl önemli olan, Ahmed Midhat'ın karşı çıktığı bütün bu "realist" unsurların tuzağında, hiç değilse etkisinde oluşudur - bir tür "millî roman" (hikâye) çağrısı, galiba Zola gelip de bizim buralardaki halimizi yazamayacağı içindir; hem sonra romanlar bir "mutlu sonla" bitmeli, kötüler cezalarını bulmalı, tesadüflere yer vermemeli, işin sonu ölüme veya intihara varmamalıdır. Bize bugün tuhaf, hattâ gülünç gelebilecek bütün bu reçeteler, aslında sanatın bütün tartışma uylaşımlarına uygun görünüyorlar: Kuramsal bir çerçeve içinde, en üstün "hikâye" (anlatı anlamında) tarzı olarak "görünüşte birbiriyle ilgili olmayan olaylar ve kahramanlar arasında ilişki kurabilenleri" söylediğinde, Ahmed Midhat, *Müşahedat*'daki "iddialı" yeniliğinin sırrını da dışa vuruyor. Onun için ilginç olmayan bir hikâyecilik, bir kahramanının serüvenlerini salt anlatıp durmayla yetinen bir anlayışa dayanmaktadır - okuyucunun dikkati, hikâyenin anlattıklarında kalmamalı, detaylara yöneltilmeli, bunu yaparken de yazar kendi fikirlerini belli etmemelidir.

Bu Tanzimat sonrası edebiyat ideolojisinde biricik bir durumdur: Zola'nın realizminin hiç değilse kendisinde, Ahmed Midhat'ta ötekilere oranla daha derinden yer etmiş bir "edebî meslekten", natüralizmden geldiğini hissedememektedir - Zola'daki özellik, gerçek olayların, mekânların ve zamanların abartılı ve aşırı "kötümser" bir tasviri değildir aslında; tarihsel ve coğrafi bakımdan belirlenebilir mekânlardan ayrılamayan, yine de, onlara göbekten bağlı olmasına rağmen tümüyle başka bir düzleme ait olan "köken dünyaların" da tasviridir. Zola, "kitaplarının her birinde, kesin bir yeri tasvir eder, ama onu aynı zamanda tüketip bitirerek kökensel dünyaya geri verir: Ondaki realist tasvir etme gücü bu daha üstün kaynaktan doğmaktadır" (Deleuze, 1983, I:174).

Zola'yı "ulusal" yani Fransız kılmayan özelliği de budur - onun natüralizmi realizmiyle karşıtlaşmaz, ama aksine gücünü ve özelliklerini olumlar - özel tipten bir "sürrealizme" bağlar. Ahmed Midhat'ın "abartı" olarak gördüğü topyekûn ve mutlak kötülüğün" amansız tasviri, aslında eşine başka bir tarz altında olsa da Artaud'nun "vahşet tiyatrosu"ndan başka bir yerde rastlayamayacağımız bir nevi "vahşet romanıdır".

Natüralizmi "doğaya ilişkin" kılanın, realizmin takip ettiği yolu tersten katetmesi olduğunu söylemiştik: Şimdiyse, tam da bu yüzden, natüralizmin tiplerinin asla abartı terimleriyle ele alınamayacak bir vahşete -"çöl fonunda yaralı hayvanlar gibi"- göndermek zorunda olduğunu da eklemeliyiz. Salon adamları, Zola'da hep bir "avcı kuş", aşık hep bir "kalkan", yoksul ise "leş yiyen bir sırtlan" halinde tasvir edilecektir. Natüralizm ne doğayı taklit eder, ne de onu anlatır; aksine doğayı "belirlenebilir" tarihsel mekân ve zamanla, "kökensel dünyayı"; gerçeğin gerçeküstü korkunçluğunu birbirine bağlayan bir bağ haline dönüştürür (bkz. Deleuze, 1983, I:96).

Ahmed Midhat'ı şimdilik bir kenara bıraksak da, Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı-Türk yazarlarının Zola'yla hep aykırılıklarla yüklü bir ilişkileri olmuş gibidir: Beşir Fuad, tam aksine, Zola'nın realizm ve natüralizminin "abartıdan" uzak durmak ve salt hakikatleri anlatmak gibisinden yüzeysel bir yorumu ileri sürüyordu: Ahmed Şuayb ise Zola'yı "bilimsel hakikat" meselesine doğru itmektedir - "ilmi hakikat"; Halid Ziya içinse, "Meslek-i Hayaliyyun"a karşı "Meslek-i Hakikiyyun" dünyasındaki alışıldık yerine sahip kılınan Zola, gerçekten -belki Balzac ile Flaubert'den daha fazla- devrin Osmanlı-Türk edebiyatında algılama tarzlarının bir barometresi gibidir.

Yine de Ahmed Şuayb'ın birçok bakımdan Zola eserinin işleyişini ve yönelimini çağdaşlarından daha iyi kavradığı söylenebilir: Onun natüralist "model"i, aslında Maupassant'dır, çünkü "gayri şahsiliği", natüralizmin kriteri olarak gördüğü tavrı doruk noktasına ulaştıran, korkunç bir hayal gücüne (-bir şahine benzetilen salon kibarı-) sahip olduğu belli olan Zola'dan çok, odur. Zola hayal gücünden kaybetmektedir. Kuşkusuz Şuayb'ın Zola'nın natüralizminin biricik sırrına ilişkin formülümüzden oldukça uzakta olduğu da doğrudur -daha da belirgin bir biçimde, Halid Ziya, "Hakikiyyun" mesleğinde Zola'nın yetersizliğinden dem vururken ve bu temsil onurunu Goncourt'lara bağışlarken, Ahmed Midhat'dan belki biraz daha az safça, Zola'nın "ille de neden" hakikatin 'kötü' hallerinde sürüklenip durduğundan yakınmakta, oysa Goncourt'larda olduğu gibi, hakikatin ille de kötü olmak zorunda olmadığını söylemektedir.

Realizmin gölgesi

Galiba şimdiye dek, Osmanlı-Türk edebiyatındaki herkesin bildiği bir görünüme fazla ödün verdik: Tanzimat edebiyatının "taklitçiliği", Berna Moran'ın üç

ciltlik araştırmasında birkaç küçük istisna dışında devamlı olarak vurgulayıp durduğu -50'li yıllara kadar hüküm sürdüğünü söylediği- Doğu-Batı ikilemi, giderek çatışması... Son olarak, Orhan Koçak'ın Halid Ziya romanında keşfettiği "kaptırılmış ideal", hep bir mesafeyi, bir uzaklığı da imlemiyor mu gerçekten? Belki de, "ulusallık"-"evrensellik" kutupları dahilinde kurgulamaya alıştığımız bu fark, Osmanlı-Türk edebiyatındaki özgünlük çizgisini de oluşturan şeydir. Ama sonuçta, her edebiyatın aslında bir "realizm" efektiyle biçimlenmek yoluna girdiği bir an, bir dönüşüm vardır. Realizmin mutlak bir süreklilik içinde değil, "efektlerinde" etkilerinde de açığa çıkabileceği - üstelik bunun bir tür "minör" natüralizm içinde yetkinleşebileceği (Kafka, ama bir o kadar da Woolf) düşünülebilir. Ama daha radikal bir düşünce, realizmin gerçekliğin kopyalanması olmamasının da ötesinde, "etkileriyle" üretilmiş bir tarz, adamlarımızın deyişiyle "edebî mesele" olduğu fikrine vardırabilir. Halid Ziya'nın roman kişiliklerini "evrensel", ya da "mümkün" kılan şey Berna Moran'a göre "mitosvari" bir yapının devreye girişi gibi görünüyor - romana yapısını devreden bir mitos... Bilindiği gibi, mitologyanın karakterinde, Dumézil'den ve Lévi-Strauss'un araştırmalarından beridir bir bulgu mitologya araştırmalarını katetmekteydi: Her bir efsanenin yerellik planında değişkelerini oluşturabileceği bir "evrensel yapı" tasarımı. Hiç değilse biçimsel düzlemde Halid Ziya, Doğu-Batı mitosunun eşiğini bu mitolojik unsuru, altınçağın kaybedilişini ve geri dönüşünü işin içine sokarak mı aşmak istiyordu? "Müebbet bir bayrama" mahkûm isek, bu Halid Ziya'yı ölçebilecek realizm kriterinin natüralist tipteki değerlerden kaynaklanmadığını göstermez mi?

Orhan Koçak'ın, Finn'e göndererek ilerletmeye çalıştığı bir fikir, realizm efektinin Halid Ziya romanında -*Mai ve Siyah*'ta nasıl meşrulaştırılabileceği konusunda bir kanıt sağlıyor (Koçak, 1996). Nasıl Balzac'ın tipleri yenilgiyi hep ekonomik koşullar karşısında, Avrupa'ya giderek yerleşen ve krizlerini kişisel hayatlarının üzerine doğrudan yükleyen bir kapitalizmden tadıyorlarsa, Osmanlı toplumunda bu krizler bireylerin kişisel "yükseliş ve çöküş" hikâyelerini çok zor açıklayabilirlerdi. Hattâ, daha da ileride Orhan Koçak, *Ferdi ve Şürekası*'nda betimlenen o insanı küçültücü şirket atmosferi, Osmanlı toplumunda olduğu için değil, Balzac'ın romanlarında olduğu için vardır Halid Ziya'nın romanında" demektedir (Koçak, 1996): "Model karşısında çocuksuluk ve çaresizlik" konumu, burada sanki model-romanı taklit etmesi gereken romana yükleniyor gibidir.

Öykünme veya taklitçilik meselesi, Orhan Koçak'ın René Girard'dan devraldığı bir "arzular dolayımı" çerçevesine yerleştirildiğinde yalnızca romancının (Halid Ziya) değil, aynı zamanda romanda betimlediği kişiliğin de tasvirini bize verecektir - en azından, Koçak'ın söylediği gibi, Girard'ın modelin kendi yetersizliklerini de dışa vurmak pahasına (Koçak, 1996). Ancak bu "üçgen arzu" kuramının "açıklayamadıkları" bizi, denklemi tümüyle değiştirmeye de götürebilir. Özne, arzusunun yöneleceği nesneyi kendi başına seçemez - ancak başka

birinin arzuladığına yönelebilir (Hegel'den beri bilinen bir "arzu" rejimi). Ama bu, öznenin bir modele öykünmesinden başka bir şey değildir. Modelin de elbette arzuladığı nesneler vardır - "erdemleri ve idealleri". Eğer öznenin arzuladığı nesneler ile modelin arzuladığı nesneler bir ve aynıysalar, bu, modelin öznenin önüne katı bir engel çıkardığı anlamına gelir - zaten "arzulanır olan" nesnelerin bir ve aynı oldukları ta baştan veriliydi (Koçak, 1996).

Peki bu durum bir "yarılma", idealin bir kaptırılması, radikal bir mutsuzluk olarak mı, yoksa kendi başına bir yaşamsal süreç, bir varoluş deneyimi olarak mı görülecektir? Sözgelimi, Nietzsche'nin söylediği gibi, A, B'ye öykünmektedir. B ise öykünülen nesneye (bir özel ada) sahiptir. A, zaman içinde aynı zamanda kendi arzu nesnesi olan bu nesneye kendini daha yakın hissetmeye başlarsa - gücünün dahiline alırsa, öykünme kuramının Girard modeli öznedeki hayranlık duygusunu karşıtına, nefrete, hasede dönüştürecektir. Ama ikinci bir seçenek de vardır - yolu kesilen arzu, arada geçen süreç içinde başka bir yöne kanalize olarak A'yı C'ye dönüştürmüş olacaktır. A, B'ye öykünerek C'ye dönüşür; C olarak bu kez, B'nin dönüştüğü D'ye öykünmeye girişir.

Zaman kriteri devreye girdiğinde, Girard yapısalcılığının kendi önerilerini artık denetim altında tutamadığı bir sürece dalmak zorunda kalırız. Zaman kriteri, belli bir ortamda, sözgelimi Tanpınar'ı belli bir dönem kendine çekmiş bir Bergsonculuğu da devreye sokar: Acaba, gayri-sahih bir öykünmecilik ile "bomboş" ve "idealsiz", kısacası yeni'yi üretecek güçte olmayan bir "yerellik" arasında biricik bir deneyim, ya da yaşantının ortaya çıkabileceği hayal edilemez mi? Osmanlı-Türk modernleşmesine salt bir taklitçilik olarak baksak bile bu taklitçiliğin "biricik" bir deneyim olabileceği de kavranamaz mı?

Belki de, Osmanlı-Türk aydınlarını derinden ziyaret etmeyi hiçbir zaman bırakmamış bilinçdışı bu türdendir. Bunu da zaten Orhan Koçak, Girard'ın modelinin uygulanabilirliğine yönelttiği ikinci kısmi itirazında vurgulamaktan geri kalmıyor: "Uygulamada sorun çıkaran ikinci farklılık, Girard'ın teorisinin kültürel farklılığa yer vermemesidir (...) dışsal dolayımlanma, modelle müridin birbirinin yerine göz dikemeyecek kadar uzak olduğunu varsayar; ulusal, etno-kültürel farklılıkta da bu türden bir uçurum vardır..." (Koçak, 1996). Ama zaman unsuru salt etno-kültürel farklılığın ötesinde, bir uzaklık olarak değil, bir "yaklaşma" sürecini de işin içine dahil etmektedir. Öykünmeye indirgenemeyecek bir oluş'un, bir dönüşüm sürecinin belirlenimlerini sağlar. Edebiyat hiçbir yerde günümüz Türkiye'sinde olduğu kadar "yalın", "yüzeysel" ve "boşuna" olmamışsa, bunun bir nedenini belki de bu "yaklaşma"nın saçmalık derecesinde bir "sonsuz küçüğe" varışında arayabiliriz. Artık Türkiye ile Batı'yı ayıran bir "zaman" tasavvuru mümkün olmadığı için (geleceğimiz olarak Avrupalılaşma) artık derinlikten verilecek ödün karşılığında Türkçe edebiyatın da Avrupalı olmasını (Yaşar Kemal-Orhan Pamuk efekti...) düşleyebiliriz.

Batılılaşma, modernleşme meselelerini bir "gayri-sahihlik" kaynağı, bir "ide-

alin" sürekli ertelenmesinin getirdiği bir huzursuzluk yerine kendi içinde ve başlı başına biricik bir yaşantı olarak kavramanın önünde de hatırı sayılır bazı güçlükler vardır. Öncelikle, Türkiye'nin "özel koşulları" gibisinden, içeriği herhangi bir sözle doldurulabilecek sığ bir kavramlar tertibatıyla düşünmeye başlamak gibisinden bir kolaycılığa yolaçabilir. Özel koşullar, tümüyle Üçüncü Dünya edebiyatlarında değişen oranlarda bulunabilecekleri ölçüde, bir biriciklikten çok, benzer kaderleri daha çok çağrıştıracak genellik ve yüzeyselliği taşımayı sürdürebilirler. Aslında söylenmesi gereken, "biricik" olan tek şeyin Batı olduğu -isterseniz bunu kapitalizmle özdeşleyin- ve evrenselliğinin, yayılma ve kapsama güçlerinin de bundan türediğidir.

Eskiden yeniye büyük çizgi

Batı'daki klasik edebî tahayyül, tercüme edildiği oranda Osmanlı-Türk kültüründe de, eski ile yeni'yi birbirinden ayıran çizginin yanına, eskiden yeni'ye götüren bir çizgiyi de çeker. Amerikan romanı ve hikâyeciliği bu çizgileri en yetkin biçimde düzenleyen ve belirgin kılan edebî ve estetik yetkin biçimde düzenleyen ve belirgin kılan edebî ve estetik uzlaşımları yeterince geliştirmiş bulunuyor: Eski Dünya'dan Yeni Dünya'ya hareketle başlayan bir süreç, orada kalmaz, güneyden kuzeye (Faulkner), Doğu'dan Batı'ya da hareketini sürdürür. *Gazap Üzümleri*'nde önce her şeyi açık seçik görebilen bilinçli anne, aile ve gelenek çözüldükçe bilincini yitirirken, yeni koşullarla birlikte oğlu bu kez onun yerini alacaktır. Bir ulusun doğuşunu anlatmak, oradan da eskiden yeniye taşıyan eğilimi göstermek, belki hiçbir edebiyatta Amerikan edebiyatında - özellikle de sinemasında (Griffith, Ford) olduğu kadar "devrimci" etkiler üretmemiştir.

Tuhaf olan, Cumhuriyet sonrası Türkiye edebiyatının, hiç de "devrimci" etkiler üretmeden, eskiyi yeniye bağlayan çizgiyi tartışıp durmaya başlamasıdır: Kemal Tahir, Yakup Kadri ve 50'li yılların "köy romanları"... "Öykünme" mefhumuna başvurarak, bu edebiyatın bu kez model olarak Amerika'yı aldığını söylemek için de yeterince neden var gibidir. O sıralarda Ruslar da, Jdanovculuğun darbeleri altında "büyük edebiyatlarını" yitirmekle meşguldüler. Her durumda, bu edebiyata ilham verebilecek herhangi bir model bulunamaz gibidir. Öyle ki, sonuçta, zaten sözkonusu yazarların iddiasında da bulunan "ulusal edebiyatla" karşılaşıyor gibiyiz.

Ama belki de taklit edilmesi gereken başka bazı şeyler vardır ki, bunlar da öznenin içindedirler. Daha soyut ve arkaik tarzlarda Mavi Anadoluculuk'ta, daha natüralist ve sert bir tarzda Yakup Kadri'de, daha idealist bir tarzda ise "köy romancılığında" bulabileceğimiz bu unsurlar, kâh dışlanmakta olan azınlıklar (İstanbul'un ve Anadolu'nun Rum, Yahudi ve Ermenileri), kâh artık geçmişte bırakılması konusunda "gereği düşünülen" Anadolu-köy yaşamı unsurları (feodal değerler, gelenek), kâh Anadolu'nun otantik-mitik geçmişinde varsayılan bir

İyonyalılık olacaktır. Bu unsurların tümüne ya olumlu, ya da olumsuz bakanlar vardır elbette - köy hayatı, bazen lirizmle içiçedir, bazen de Yakup Kadri'de olduğu gibi, radikal kötülüğün ta kendisidir. Eğer taklit bir hayranlığı içeriyorsa, aşağılamanın da bir hayranlık türü olabileceği fikri Descartes'dan beri yok mudur?

Eski ile yeniyi ayıran, ya da eski'den yeni'ye taşıyan çizgiler, katı ve geçirmesiz (Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı) veya esnek ve karmaşık (Kemal Tahir, Sabahattin Ali) olabilirler. Karakteristik bir şekilde, *Yaban*'ın boğucu, çorak "köylüğü" yer yer, katı natüralizme özgü sert betimlemelerin arasından yükseliveren "yüce" ya da "güzel"e yer vermeden edemez - bu kısmen, çorak mekân tasvirlerinin imgesel fonu üzerinde olup bitenlerin bütün düzensizliğinin arka planında, esas bir fonun, bağımsızlık savaşının yavaş yavaş biçimlenmesi ve gelişmesi ile, ya da insan ile birlikte doğanın ve manzaranın da "radikal kötülüğü"nün -"cerahat gibi ılık" nehir, "ur gibi tepeler"- arkasında, Ahmet Celâl'in gezinti anlarında (Büchner'in Lenz'inin dağ gezintisini andıran), sanki sembolik bir değer yüklenecekmiş gibi araya giriveren "güzel" unsurlar - berrak su, yeşil ağaç... aracılığıyla gerçekleşecektir. Emine ile karşılaşılan koru, illet yüklü doğanın sanki buharından oluşmaktadır - doğanın kötüden "yüce"ye götüren çizgisidir. Yakup Kadri'nin ideolojik -küskün Kemalist ve kadrocu- tutkularının izini sürerek pek keşfedemeyeceğimiz bir "manzaralar kuramına" ihtiyaç var.

Cumhuriyet sonrası Anadolu'nun şehirli (ağırlıkla İstanbullu) yazar ve aydınlarca nasıl "keşfedildiği" üzerine onca şey yazılmış olmasına rağmen, yirmili otuzlu yıllarda dikkate değer olan şey, onların Anadolu'yu, köyü ve kırı, Anadolu insanını "keşfetmekten" önce, Anadolu'yu "manzaralar" halinde yakalamaya, algılamaya girişmeleridir. Bunu Nazım Hikmet gibi bir yazar insan-doğa süreklisi üzerinde yükseltiyordu - *Memleketimden İnsan Manzaraları*. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu bir "keşif" değildir - Yakup Kadri yazar: "Gerçi burada çekilen sefaletin, yoksulluğun derecesi bence malûmdu. Fakat bu maddi yoksulluğun içinde bir manevi varlık bulacağını sanıyordum. Şimdi ne görüyorum? Anadolu..." Zaten "malûm" olanla karşılaşıldığı anda böyle bir "şaşkınlık" yaratabilen ne olabilir? Konuyu Yakup Kadri'nin önyargısına (ondaki ekalliyet karşıtlığı konusunda Herkül Millas'ın araştırmalarına başvurulabilir) ve bürokratik devrimciliğine; Nazım Hikmet'in "hümanist-komünist" insancıllığına, ya da Cevat Şakir'in lirik "hümanizmine" göndermek pek gerçekçi görünmüyor. Yakup Kadri'nin romanındaki "köy"ün "gerçek" Anadolu köyü olmadığını vurgulamak yetmez (Moran, 1998, II:155) - daha çok "manzaradır" yakalanan.

Eskiyi yeni'ye bağlayan çizgi, kaçınılmaz çizgi, kaçınılmaz bir şekilde devrim sonrası Sovyet-Rus edebiyatını, ama asıl önemlisi, sinemasını da belirliyordu: Bazen tükenmekte olan bir eski'nin romanı (Şolohov'un *Durgun Don*'u), bazen de eski'nin üzerine çöreklenen yeni'nin (elektrifikatsiya, kolhozların kuruluşu, kulakların mülksüzleştirilmesi) romanı (yine Şolohov). Tuhaftır ama *Don Kıyısında Hasat* gibi bir romanın -yeni'nin çeşitlenmesi- *Durgun Don* ile karşılaştı-

rıldığındaki zayıflığı, "Toplumsal Gerçekçiliğin" resmî sanat ideolojisi olarak benimsenmesinden önce Rus romanının geleceğinin pek parlak olmayacağını haber veriyordu. Romanda zayıf olanın yeni sanat, "kitlelerin sanatı" olması beklenen sinemada çok güçlü olması ise (Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Dovjenko), sinemaya içkin olan, romanda ise bulunmayan -doğrudan olarak denetlenemez imajlara dayanmasından- bir güçten gelmektedir. Sovyet sinemasının Stalinizm tarafından yok edilişi 40'lı yıllara kadar gerçekleştirilememişti.

Eisenstein, eski'den yeni'ye götüren çizgiyle, ikisini birbirinden ayıran çizginin karmaşık bir kuramını, bu kurama birkaç film de kazandırarak gerçekleştirenlerden belki de en önemlisidir: *Staroye i Novoye* (Eski ve Yeni) filminin öteki adının Genel Çizgi olması dikkate değer. Eskiden yeni'ye götüren çizgi (evrim, niceliksel birikim), eski ile yeni'yi birbirinden ayıran çizgiye (devrim, niteliksel sıçrama) ihtiyaç duyar. Tabiî ki, bu çizgi düşünmeye bir "şok" verme görevini üstlenmekte, böylece her şey, kendini kitleleri eğlendirmekle sınırlandırmayan sinemanın edebiyattan daha ötelere taşıyabileceği bir "bilinç" işlevine gönderilmektedir.

Eskiden yeni'ye büyük hareket, manzaranın içine geçtiğinde, kâh eski'nin "köken" dünyasına, radikal kötülüğe, çirkinliğe ve illete gönderir *(Yaban)*, kâh yeni'nin daha tuhaf, daha tedirginlik verici bir niteliğine - eskinin yozlaşması olarak yeni... Belki de en güçlü şekilde, Cumhuriyet'in erken döneminin bir romanına, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'una başvurarak -"ilk köylü roman kahramanı" (Berna Moran)- bir "kasaba yozlaşması" manzarasına gönderebiliriz: "... Aşağıda mor bir duman tabakasıyla örtülmeye başlayan kasabayı gördü ve irkildi. Oraya, o küçük ve çukur yere gidip gömülmek mecburiyeti ona pek acı geldi." Kahramanın "düzenle uzlaşmaz" bir karakter olduğu, onun "eşkıyalaşacağı" sürecin muhtemelen yazılmamış ikinci ve üçüncü cilde bırakılması gerektiği belki doğrudur, ancak köy ve eşkıya romanlarındaki gelişim çizgisi de eski'den yeni'ye götüren genel çizgiye uygundur. Bunu uzunlamasına nehir romanlar çerçevesinde kuşkusuz Yaşar Kemal eserinde de bulacağız.

Yaşar Kemal romanlarında "Eski" ile "Yeni"yi kırsal sınıflara temsil ettirmek kaçınılmazlaşır - feodaliteden kapitalizme doğru ilerleyen bir süreç boyunca yoksullaşan köylü nüfus, doğrudan bir realizm efektiyle, Çukurova coğrafyasına, belirlenebilir "zaman ve mekânlarına" kavuşturulur. Ama çok önemli bir nokta, Zola'vari natüralizmin gönderdiği "vahşet" yüklü, radikal kötü ve sapkın "köken dünya"nın görevini bu kez masalsı, olumlu ve daha az "kökensel" olmayan bir "efsaneler" dünyasına terk edecektir. Bu, günümüz Türkçü edebiyatında biricik bir etki, neredeyse yazınsal bir bilinçdışı oluşturan iki eğilimden birisidir - efsane ile tarih... İkinci eğilimi, kuşkusuz güçlü bir şekilde Kemal Tahir romanları temsil edecektir - tarihe, "şanlı" ya da "acı", efsanevi değerini veren, böylece eski'den yeni'ye taşıyan çizginin sürekliliğini bir fon olarak garantileyen bir eğilimdir bu. Diyebiliriz ki, efsaneler dilsel-semiyotik fonları natüralizmin betim-

sel-"köken dünyaları"nın yerine geçirirken (Yaşar Kemal), aynı görevi tarih, anlatısal anekdotlar halinde Kemal Tahir romanlarında üstlenmektedir...

Eski'den yeni'ye götüren çizgiye, bir ara Tanpınar ve Peyami Safa gibi güçlü yazarları ve düşünürleri ziyaret etmiş Bergsoncu bir "süre" muamelesi yapabilir miyiz? Birçok belirti, muhafazakâr Osmanlı-Türk yazarlarının Bergson'da en kötü ve yanlış yorumladıkları kavramın "süre" (durée) olduğuna işaret ediyor. Birincisi, süre tarihle karışmaz. Tarih geçmiştir, süre şimdidir. İkincisi, "süre" yalnızca "ölçülebilir", "dönemleştirilebilir" zamandan -eski ile yeni'nin genel çizgisi- ayrılmakla kalmaz, zamanın kendisinden, per se, ayrılır. Üçüncüsü, süre, verili olmayan bir tüm'e, yani bir hep yeni'yi veren ve başka bir anlamı olmayan bir açılma'ya gönderir. Edebiyatta Bergson felsefesinden esinlenen Türk yazarlarından Tanpınar ile Peyami Safa'da "sürenin" nasıl işlediğine bir göz atmak, eski ile yeni arasında görünüşte "muhafazakâr" bir çizgide görülen, ama başka bakımlardan böyle bir etiketi haketmedikleri yeni yeni söylenmeye başlayan bu yazarların, belki de bir "yanlış anlamadan" türettikleri güçlü roman etkilerini farketmemizi sağlayabilir.

Tanpınar'da, Berna Moran'ın tespit ettiği Doğu-Batı "ikiliğinden" eski ile yeni'nin birarada temsiline geçeriz. Bu yazara tuhaf bir "biriciklik" atfetmemiz için herhangi bir nedenimiz yoksa, Berna Moran'ın Türk romanının tarihini 50'li yıllara dek süren bir Doğu-Batı meselesinde bölümlemesi de hatalı demektir. Eski ile yeni sorunu, ta baştan beridir "yeninin alındığı coğrafya" ile "köken-coğrafya" halinde işbaşındadırlar. Ancak ilk kez Tanpınar, "eskinin tümüyle atıldığı" bir dönemden Cumhuriyet'in hemen sonrasından bir "tüm" olarak seslenmektedir - bu artık bir "aralık"tır; bazı durumlarda "biz..."deki, şu Namık Kemal'den beri bildiğimiz "biz"deki esas bölünmeyi temsil eden, ama çok özgül bir çerçevede "fenomenal" olmayacak kadar "gerçek" bir zaman olarak da kodlanabilecek bir "aralık"tır bu.

Tanpınar bunu "ne o.. ne o.." terimleriyle belirtmek itiyadındadır: "... buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir..." Ya da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kahramanlarından birinin deyişiyle: "... bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz. Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddi yarı şaka, tembel bir hayat..." Kısacası, bu aralıkta olmak, ne orada, ne de orada olmaktır. Peyami Safa'da bu durum -"bunalım"- daha belirgin bir şekilde, "kusurlarla", "meziyetlerin" eski ile yeni arasındaki dağıtımına hizmet ediyordu: "Eski ailelerin büyük bir kusurları vardı: Kapalı olmak; eski ailelerin büyük bir meziyetleri vardı: Gene kapalı olmak..." Ama; "Yeni ailelerin de büyük bir meziyetleri var: Açık olmak; büyük bir kusurları da var: Gene açık olmak." Oysa bu, Peyami Safa'daki esas meselenin bir "seçenekler etiği", bir "tercihler etiği" olduğunu göstermektedir: Doğu mu, Batı mı, eski mi, yeni mi, ruh mu, madde mi? Oysa Tanpınar aralığın ucuna çok daha derin bir ikilemi,

bir tercih meselesini değil, yeni'nin radikal imkânını koymaktadır.

Bütün bir "muhafazakârlık" meselesini tersine çevrilmiş halde buluyoruz: Muhafazakârlığın bir tür "radikal kök"e, toprağın bütünlüğüne, varoluşsal bir fona göndermesi. Tanpınar'ın dahice etkisi, felsefe yerine şiiri, müziği, romanı tercih etmesinden gelir. Peyami Safa muhafazakârlığı hem Batılı, hem de Doğulu olmaya dayanırken, Tanpınar'ın muhafazakârlığı, daha çok "ne orada ne orada" olmaya verilecek bir cevaptır. Ama bu tür bir gerilim, ilk kez, bir tercihler değerine göndermek yerine, çok daha radikal bir "tercih" nosyonuna, bir bakıma varoluşçuluğu belirlemiş olan bir "mutlak tercih" anlayışına gönderecektir.

Pascal'den bu yana, Kierkegaard'dan, Camus'den geçip Sartre'a kadar varacak bir güzergâh üzerinde, tercih tercih edilebilir iki terim arasında yapılacak bir şey olmayı bırakır. Pascal "bahsi", onaylayan, onaylamayan ve bahse girmeyenin "ruhsal güçleri", varoluş tarzları arasında geçer. Açıkçası onaylayan -Tanrı ya da hayat, farketmez- salt onayladığı ve onayladığına teslim olduğu ölçüde, bu uğurda kaybedeceklerini geri kazanır (Kierkegaard'daki İbrahim'in kurban edilmesini onayladığı oğlunu geri alması gibi). Onaylamayan, zaten iman duymadığı, inanmadığı bir varlığı reddetmiş olduğu için, varoluşsal olarak daha güçsüzdür. Çünkü, esas olarak "bilinçli" daha doğrusu gerçek bir tercih yaptığı söylenemez. Fenomenolojik unsurların varoluşçuluğa sızması (Sartre, Merleau-Ponty) bu "radikal tercih" kuramını kısmen de olsa yumuşatmıştır. Gerçek tercih, şu ya da bu zorunluluktan (doğal-fiziksel, ahlâki-geleneksel) kaynaklanmayan, "tercihin tercihi" anlamına gelir.

İki noktada, Tanpınar bu "varoluşsal" konumu güçlendiren bir "tercih" anlayışına yaklaşmaktadır: *Huzur* adlı romanında çınlayan bir maksim - "Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol!" Bu, kahramana bir dostun "uyarısı" gibi yönlendirilmiştir, ama unutmayalım ki mesuliyeti taşınacak sözkonusu fikir daha uzun süre ortada olmayacaktır. Gerçekten de, romanın kahramanı uzun süre anlam veremediği bu maksime sonuçta hak verecektir, ama önemli olan, neredeyse ölümcül bir sona doğru ilerleyen roman zamanı içinde, kahramanı ziyaret eden tek düşüncenin bir tek "kökensel fon" oluşturmasıdır: "Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor..."

"Tercih"in Tanpınar'da Safa'dakinden farklı bir biçimde işlediğini gösteren en önemli delil, Berna Moran'ın bu belirsizliklerle yüklü romanın öncelikle "sonucundan" bahsederken, öteki bazı yazarları da içine sürüklemiş olan yanılgısıdır. Moran, romandaki değerler çatışmasının "güçlü bir anlatımla somutlanmış" sayılmayacağını yazıyor - "Mümtaz'ın gerçekten bir seçim karşısında kaldığını okur yeterince hissetmediği için, Mümtaz'ın ikilemi gereken ağırlığı kazanmıyor." Yaptığı alıntı bile, Tanpınar'ın, kahramanını "radikal tercih"e yönelttiğini ispatlamaktadır: "Birinden birini seçmek lazımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdi saadetinden vazgeçebilecek, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını unutacaktı..." (Moran, 1998, I:124).

Radikal tercih ancak Fethi Naci'nin "delirmeye", Mehmet Kaplan'ın "ölüme" gönderdikleri bir "roman-ötesi"nde gerçekleşebilir. Bu durum, Tanpınar'da biricik olan bir "süre" nosyonuna başvurarak açıklanabilir. Belki Bergson'dan esinlendiği, ama esas anlamıyla Bergsoncu olmayan bu nosyon, Tanpınar'ın "aralığına" derinliğini kazandıran şeydir. *Huzur*'da hakim bulunan bir edebî yöntemi, Batı'da "dolaylı serbest konuşma"yı, Moran'a yanlış yorumlatan yine budur: "Üçüncü kişi"nin ağzından anlatılanların aynı zamanda kahramanın "bilincinden geçen" şeyler olması, aslında çok zor bir kavram olan "dolaylı serbest konuşma"nın belirleniminden biridir: Dolaylı serbest konuşma, ya da söylem, romanda -giderek sinemada- yalnızca yazarın üçüncü şahıstan anlatışının kahramanın söylemiyle karışması, yaklaşıp uzaklaşması, içiçe geçmesi veya mübadeleye girmesi değildir; daha çok, birbirinden ayrılamaz iki öznel doğrudan söylemin birlikte sürümüdür - her biri farklı düzlemlerden konuşan iki öznenin söylemlerinin birbirlerine karışmasından çok, bizzat kendisi ayrımlanmış, türdeş olmayan bir düzlem içindeki iki öznenin ayırdedilmesidir.

Ama bu, Bakhtin'in gösterebileceği gibi, roman dilinin ta kendisidir. Tanpınar'da henüz klasik Osmanlı-Türk edebî anlatı figürlerinin ve terkiplerinin elinden kurtulamamış bir halde olsa da, yazarın da pekâla kahramanın dilinden kendi özelliklerini türetebileceği gibi bir fikrin yazarımızda rüşeym halinde de olsa bulunduğuna delâlet eder. Bakhtin'in "dolaylı serbest söyleme" verdiği örnek tam da bu durumu işaretliyor: "Güçlerini topluyordu: Bekâretini kaybetmektense işkenceye katlanacaktı..." *Huzur*'u fikrimizce Osmanlı-Türk roman tarihinin en güç eseri haline getiren, bu yüzden ne yazarının bazı eksiklikleri, ne de aşırı formalizmdir (Berna Moran'a göre, senfonik düzenlenişi ve karmaşıklığı). Tam aksine, Kartezyen bilimleri yaklaşık bir asırdır ithal eder, uygulamaya koyarken, Batılı edebî türleri benimserken gerçekleşmemiş bir yüzleşmenin ilk kez ifade bulmasıdır. Dolaylı söylemin serbest bırakılışı Cogito'nun, bir Türk Cogito'sunun ortaya çıkışı anlamına gelir. Bu söylem tekniğini Berna Moran hâlâ "şaşkınlık verici" diye, ya da en iyi durumda Tanpınar'ın getirdiği bir "yenilik" diye karşılamaktadır. Sanki kahraman, yazarın anlatısını keserek, "damdan düşer gibi" konuşmaya başlamakta, böylece yazarın söyleminin aslında onun bilincinden akan şeyler olduğu etkisi verilmek istenmektedir. Bu durum, olsa olsa, Tanpınar'da bölük pörçük de olsa beliren bir "Osmanlı-Türk Cogito'sunun" devreye girdikten sonra unutuluşa terkedildiği anlamına gelir.

Cogito'nun genel formülü şudur: "Kendisini düşünen ve aynı zamanda içinde düşündüğü aşkın bir özneyle aynı anda düşünerek dünyaya gelen ampirik bir özne..." Bu tabiî ki, Descartes'ın "ben düşünen bir şeyim" ile yarım bıraktığı, Kant'ın tamamlayacağı bir formüldür. Ama Tanpınar, daha çok Bergson'un, Kant-ötesi sorular sorma dalında en mahir filozoflardan birinin güdümünde gibidir: "Buradan, biri özgürlüğünün bilincinde, ötekinin sanki bir makina gibi oynadığı bir sahnenin bağımsız seyircisi gibi beliren iki farklı 'ben' doğmaktadır.

Ama bu ikileşme hiçbir zaman sonuna kadar varmaz. Bu daha çok kişinin kendi üzerine iki bakış açısı arasında salınıp durması, zihnin bir git-gelidir..." (Bergson, 1952: 124).

"Dolaylı serbest konuşma", öyleyse, belki de ancak rüşeym halinde hissedilebildiği Tanpınar eserinde, yazarın, yarattığı kahramanların zihinsel akışından, en az anlattığı doğadan etkilenebildiği kadar etkilenebileceği bir açılmaya yerleşir. Ancak, rüşeym halinde demek zorundayız buna - belki de "tezli edebiyat" düşüncesinden pek o kadar da uzakta durmayan Tanpınar, bu "etkilenmesini" kendi dirayetiyle -edebî-düşünsel dirayetiyle- sınırlandırmak da istiyordu. Her durumda, Tanpınar'la bir "Türk Cogito"sunun imkânlar alanına dahil olmaya başladığını gözlemlemek isterdik - günlük yaşamın bir Cogito'su değil, edebiyatın içinden bir "bilinç" çağrısı olarak.

"Dolaylı serbest söylem"in aslında bir "dilbilimsel figür" olmayıp, üsluba (stil, stilistik) ilişkin olduğunun altını çizen iki kişi, yalnızca edebî-sanatsal alanda değil, "günlük konuşmada" da bu konuşma tarzının egemen olduğunu da söylemeden geçmiyorlar - bunlar büyük roman kuramcısı Mihail Bahtin ile, "dolaylı serbest söylemi" sinemada uygulamak isteyen Pier Paolo Pasolini (Pasolini, 1973)... Bu çerçevede içinde, Bahtin'in "yabancı söz"ün, "dışarıdan söz"ün, "çujoy yazyk"ın önemine dair vurgusuyla karşılaşıyoruz önce - buna göre, romanın öz dili günlük konuşmadır; ancak sadece bir estetik dolayım müdahalesiyle, bir yazarın "anadilini mülk edinmesi" dolayımıyla değil, daha çok, "yabancı söz"ün müdahalesiyle yetkinleşen bir dil tarafından taşınan bir günlük konuşma. Pasolini de buna çok önemli bir tema daha ekler: Bir dil lehçelerinden, değişkelerinden, azınlık formüllerinden, sokağın, kırın, kentin, gecekondunun "ağız" ve "ifade" tarzlarından yana ne kadar çoğullaşır ve zenginleşirse,. "dolaylı serbest söylem"in belirlenimleri o kadar güçlü bir şekilde açığa çıkar.

Halid Ziya, ama yalnızca o değil, edebî dilin (özellikle romanın) "günlük dile" mümkün olduğunca yaklaşması gerektiğini savunanlardan birisidir. Ama acaba hangi yörede, bölgede, ortamda konuşulan dil? Bu modeli, "İstanbul beyefendisi" lisanında, İstanbul'un "kibar muhitlerinde" konuşulan dilde bulmakta gecikmeyecektir. Tanpınar'ın da bu konumdan çok uzak olmadığı, bu dilin kırılması için "yerel" edebiyatın (Yaşar Kemal, Orhan Kemal) ya da "köy edebiyatının" gelişini beklemek gerekecektir. Zaten çok geçmeden İstanbul'un model dili de, pek iyi bilinen toplumsal süreçler içinde silinip gidecek, hiç değilse bulanıklaşacaktır.

Bir dil de, de Saussure'ün kullandığı anlamda "la langue", bütün değişkelerinin içinde dolaşır - şöyle ki sözgelimi Fransızca, gramer kitaplarından ve sözlüklerinden çok, değişkelerinin, lehçelerinin toplamını da kateder. Romanı ve onun temel figürü "dolaylı serbest söylem"i bir tür olarak yetkinleştiren de realist-natüralist yazarların (Tolstoy, Dostoyevski, Zola, Dickens, Melville), dili bir coğrafyaymış gibi katedebilmeleriydi. Bundan şu sonuçlara neredeyse dolaysız-

ca varabiliyoruz: Edebiyata bir dil salık verilemez - bunun ne zemini, ne de imkânı vardır. Bir lehçenin ötekine üstünlüğü ancak coğrafi-politik koşulların gerçekliği çerçevesinde mümkündür. Orada bile, herhangi bir değişkeden ötekine sürekli geçişler, yani varyasyon esastır. Dilbilimcilerin "standart" ya da "model" dili bir soyutlamaya dayanır.

Modern edebiyatın doğuşunu belirleyen iki yazarın, Kafka ile Beckett'in özellikleri ise, birincisinin -bir Çek- Almanca, daha doğrusu bir Almanca değişkesi içinde, ikincisinin ise "anadili" olmayan Fransızcayla (üstelik görünüşte kötü bir Fransızcayla yazmış olmalarıydı. Bugün Türkiye edebiyatı içinde herhangi bir konuda tartışma başlasa, iş doğrudan doğruya, "anadilini iyi kullanmak" gibisinden bir tematiğe dökülmekte gecikmemektedir. Edebî sorunun böyle bir varsayıma indirgenmesiyle, Kürt bir temizlikçi kadını "İstanbul lehçesiyle" konuşturmak, olay köyde geçiyorsa köylük dili neredeyse karikatürleştirecek vurgularla vermek gibi edebî rahatsızlıklar kaçınılmaz hale gelecektir.

Bu yüzden eskiden yeniye götüren büyük çizginin kırılması Türkçe edebiyatın bugünkü en büyük sorunu olarak ortaya çıkıyor. Berna Moran, 50'li yıllara kadar Osmanlı-Türk edebiyatını belirleyen Doğu-Batı ikileminin sönüşüne tanıklık ederken, çağdaş edebiyatın en önemli olanağının, dili kendi lehçeleriyle dürtüp, parçalamak, dağılımlarından ve unsurlarından yeni çizgiler ve anlatım teknikleri, söz eylemleri oluşturmak olabileceğini gözden kaçırmaktadır.

Türk sinemasında biricik bir atılım, kuşkusuz Yılmaz Güney'in *Yol*'udur ve edebiyatın bir türlü başaramadığı bir "minör edebiyat" (Deleuze, 1996: 130) kırığını oluşturur: Filmi "politik" kılan, eskiden yeniye, özel hayattan siyasal hayata geçişlerin ve "bilinçlenme" çizgilerinin yerini, Deleuze'ün deyişiyle toprakları, coğrafyaları ve kabileleri "trans" haline getiren, bilinci sürekli olarak rahatsız ettiren bir uslûp almıştır. Yılmaz Güney, artık bir bilinçlendirme sürecini, ne de bilincin uğraklarını ve güzergâhını çizmeyi bırakır. Bu, filmi doğrudan doğruya "politik" kılan özelliktir.

Belki de Yılmaz Güney'in sinemada, o da yalnızca bir an gerçekleştirdiği bu "kırılma" meselesi, gizliden gizliye Türkçe edebiyatın coğrafyasını tedirgin etmeye başlayan bir derinliği de ifade ediyor. Yusuf Atılgan romanlarından Latife Tekin'in, daha yalın bir şekilde Yeşim Eyüboğlu'nun roman ve öykülerine, bu "minör edebiyat" tonlarını yer yer saptamak gerekiyor. Çünkü, Deleuze'ün altını çizdiği gibi, minör edebiyatı", "azınlık edebiyatını" belirleyen en önemli şey, orada özel hayattan kamusal hayata geçişlerin olmaması, çünkü özel olan her şeyin, Kafka'da olduğu gibi, dolaysızca politik-kamusal olmasıdır.

KAYNAKÇA

Abdülhak Hâmid (1948) "Birkaç Perişân Söz", *Makber*, İstanbul.

Bergson, H. (1952) *L'Evolution créatrice*, Albin Michel, Paris.

Deleuze G. ve F. Guattari (1991) *Qu'est-ce que la philosophie?*, Ed. Minuit, Paris.

Deleuze G. ve F. Guattari (1996) *Kafka, pour une littérature mineure*, Ed. Minuit, Paris.

Deleuze, G. (1983) *Cinéma I-II, L'Image-Movement, L'Image-Temps*, Ed. Minuit, Paris.

Koçak, Orhan (1991) "Aynadaki Kitap, Kitaptaki Ayna", *Defter*, 17:65-144.

Koçak, Orhan (1996) "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, 70: 94-152.

Moran, Berna (1998) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II-III*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pasolini, P.P. (1974) *L'Expérience hérétique*, Flammarion, Paris.

Tanpınar, A.H. (1949) *Huzur*, Remzi Kitabevi.

Tanpınar, A.H. (1956 [1988]) *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tanpınar, A.H. (1961) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitabevi.

On Turkish "national" literature

Turkish "national" literature is marked by a kind of ambiguity, since the nineteenth century Tanzimat era: to destroy the remnants of the old, already declined Divan poetry, based on the Persian brand "symbolism" and elitistic aesthetism. The great "poet of freedom", Namık Kemal expressly puts his attitude in this way - to eliminate the imaginary world of the Divan literature, to adopt Western styles and literary genres, to hierarchize and classify them according to communicative, moral and educative values.

Such an aesthetic pragmatism, which only superficially adopted the philosophies of the great Western (and Russian) literary genres like Romanticism, Realism, Symbolism and Naturalism, led to a strange literary attitude developed through the generations of Ottoman-Turkish literature - a kind of "experimental" writing, which notably fails to develop any kind of "avant-garde" while subsumed in a rootless formalism.

With the Republican era, this pragmatism culminates politically with the elimination of the old writing and the adoption of Latin alphabet, sustained by an official "language" policy for creating a "standard and essential Turkish", dividing the intellectuals and men of literature into two opposing parties - the "conservatists" and "progressists". Such a division over-determined, during the republican era, the older divisions (or opposition) of the East and West, of the Old and New, and of the Ancient and Modern.

The incidental "realism" in the domain of fiction intended to become "national", and gradually, created a gallery of important writers, like Yakup Kadri, Peyami Safa, Kemal Tahir, Tanpınar and Yaşar Kemal, each distributed along the lines of "conservatism"/"modernism". It is evident that such a distribution is only superficial, and not related to the matters of "literary inventiveness" and depth. Thereby, such figures as Tanpınar and Sabahattin Ali (one of the first novel writers of a "romantic" brand of "social realism") tend to become the deepest innovative authors of the republican era, introducing new means of expression corresponding to authentic life-experiences.

Mavi Anadolu: Edebî kanon ve millî kültürün yapılandırılışmda Kemalizm ile bir ortaklık denemesi*

*Kaya Akyıldız - Barış Karacasu***

Michel Foucault'nun hümanist disiplinler arasında saydığı edebiyat eleştirisinin tarihsel başarılarından biri de "edebî kanon" denen çerçeveyi kurmasıdır (Bové, 1994: 322). Bu yazıda edebî kanon, bir ulusun edebiyatının klasiklerinin belirlenmesi, bunların eğitim kurumlarında okutulması, süreli yayınlarda yayımlanıp tartışılması anlamında kullanılmaktadır.

Eğitime ve eğitim yoluyla insanın özündeki iyinin ortaya çıkarılacağına inanan, bunun koşullarını da antik Yunan ve Latin metinlerinde bulan hümanist düşünce bu metinlerin yazıldığı dillerin öğrenilmesini, bu yapıtların ulusal dillere çevrilip çözümlenmesini zorunlu görür. Türk hümanistlerinin de, özellikle Eyuboğlu ve Erhat ile bunlara ek olarak Nurullah Ataç'ın, okullarda klasik Batı dillerinin öğretimi için bastırması, klasiklerle ilgili değerlendirmeleri genel hümanizm anlayışına uygundur. Bu bağlamda gerek Millî Eğitim Bakanlığı'nın Batı klasiklerini çevirtip yayımlaması gerek öğretim kurumlarında Doğu ve Batı klasiklerinin okutulması bu düşüncenin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Her ne kadar Kemalizmin edebî projesiyle dönemsel çakışmalar yaşamış ve devlet ideolojisinin oluşumunda yer yer etkili olmuşsa da hümanizm gibi kesin ilkeleri ve programı olan bir akımın Kemalizm ile koşutlukları Kemalizmin pragmatikliğiyle açıklanabilir. Ne var ki Murat Belge'nin Mavi Anadolucular için öne sürdüğü bir "akım olamama" iddiası hatalı bir yargıdır. Tersine Mavi Anadolu düşüncesi bir akım olmama bir tarafa yeni bir ulusun düşünce dizgesinin oluşumunda önemli izler bırakmış, yokluğu sıklıkla vurgulanan edebî kanonun

---

(*) Bu yazının yazılması sürecinde fikrî katkılarını ve eleştirilerini bizden esirgemeyen Tanıl Bora, Göknur Olguner ve İsmail Serin'e teşekkür ederiz. Şüphesiz bu yazıdaki düşünceler ve görüşlerin sorumluluğu bize aittir.

(**) Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü.

yapılandırılmasında etkili olmuştur.

Bu yazıda da öncelikle Avrupa'da hümanizmin gelişimi ile edebî göndermeleri açımlandıktan sonra Mavi Anadolu hümanizminin neden hümanizm çerçevesi içinde değerlendirilmesi gerektiği tartışılacak. Bu bağlamda özellikle Sabahattin Eyuboğlu'nun her şeyi kucaklayan bütüncülüğü ile Halikarnas Balıkçısı'nın Avrupa hümanizminin dönülmesi gereken yer olarak koyutladığı antik Yunan ile Latin klasiklerinin yerine nasıl Anadolu'yu ve onun felsefî ve edebî üretimlerini geçirdiği sergilenecek. Mavi Anadolu hümanizminin genel çerçevesinin çizilmesinden sonra bu akımın Kemalist milliyetçilik ile olan bağları ortaya çıkarılacak, hümanist düşüncenin gereği olarak eğitime verilen önem gösterilecek, son olarak da ulusal bir edebî kanonun oluşumunda önemli bir rol üstlendikleri savlanacaktır.

Avrupa hümanizmi: Tarihsel bir muhasebe

Hümanizm on dördüncü yüzyılın ortalarında İtalya'da ortaya çıkmış, daha sonra da bütün Avrupa'yı etkilemiş felsefî ve edebî harekettir. Hem akademik, hem eğitimsel hem de yazınsal boyutları vardır. Felsefî düşünce hümanistlerin diğer ilgileri üzerinde belirleyici bir rol oynamıyordu. Hümanizmin sözcük olarak kökeni, "studia humanitatis"ten, bugünkü dile çevirecek olursak tin bilimlerinden, gelir. On dördüncü yüzyılda *studia humanitatis* dendiğinde grammatica, rhetorica, poetica, historia ve philosophia moralis anlaşılırdı. Mantık ve aritmetik, geometri, astronomi ile müzik bunun içine girmezdi. Çoğunlukla kader ve özgür istenç, çeşitli erdemler, yaşam, istenç ve anlık, ruhun ölümsüzlüğü gibi konular üzerine yazan hümanistler daha çok eğitimci yönleriyle tanınırlardı ve özellikle İtalya'da daha sonra da tüm Avrupa'da orta öğretimin biçimlenişinde öğretmen, eğitmen ve okutman olarak önemli roller üstlendiler. Verdikleri eğitimin odağında Latin dili ve Latin klasikleri bulunuyordu. Az da olsa eski Yunanca öğretilip metinler okutuluyor, Latince ve Yunanca yapıtlar incelenip yorumlanıyordu. Bu çalışmanın düşünsel gelişimi güçlendireceğine ve geleceğin yönetici, düşünür ve uzmanlarının her yönden yetkin olmasını sağlayacağına inanılıyordu (Mann, 1997; Kristeller, 1991; White, 1994).

Hümanizmin bu özelliklerinin ötesinde temel belirleyeni "insan" karşısında aldığı tavırdır. Hümanizm, en geniş anlamıyla, kültürel çalışmanın amacını evrensel insan doğasının tanımlanması ve tamamlanması olarak görür. Hümanizm zamansal, mekânsal, kültürel, cinsel ve etnik farklara karşın bütün insanları kuşatan ve onları bir arada tutan belli niteliklerin olduğuna inanır. Dolayısıyla hümanizm, "daha modern bir terminolojiyle, bütün bireyler tarafından paylaşılan sözde 'insanî' yüklemler bakımından özcüdür, ayrıca toplumsal öncesi bir bireysel kendiyi de varsayar" (Barrett, 1996: 98). Ne var ki bu insan anlayışı oldukça yapaydır. Tıpkı "ulus"un ortaya çıkışı gibi tarihin belli bir dönemin-

de ortaya çıkmıştır. Gerçekte de buna karşılık gelen ne bir insan ne de bir kültür vardır. "'Ulus', kültürün birliğini, onu diğer kültürlerden ayırarak, sınırlarını çizerek tanımlar; bu elbette yapay bir birliktir, çünkü, zaten içerideki 'biz'in kendisi her zaman farklılaşmıştır. Benedict Anderson'un kendi sözleriyle 'ulus', 'hayal edilen toplumdur' -diğer bir deyişle kendimizi evimizde hissedebildiğimiz yerdir ya da kültürdür" (Donald vd., 1996: 110-11). Hümanizmin "insan"ı da tıpkı ulus gibi muhayyel, tarihdışı, sınıfsal, kültürel ve toplumsal cinsiyete dayalı farklılıkları yok sayan bir çerçevedir.

Hümanizm, Aydınlanma ve akla en sert saldırılar çoğunlukla postmodernizm ya da postyapısalcı kuramcılardan gelmiştir. Hümanizme gelen eleştirilerin temelinde evrensel insan doğası anlayışının reddi vardır. Örneğin feministler sözü edilen bu evrensel insan doğasının eril olduğunu söylerler. Feminist eleştirinin hümanizm eleştirisi burada bitmez. "'İnsan' *(Man)* hakkındaki hümanist söylem erkekler ve kadınlar arasındaki önemli farklılıkları örtmesiyle eşanlı olarak kadınlar üzerindeki eril tahakkümü de üstü örtük olarak destekler. Hümanist söylem, toplumsal olarak inşa edilmiş eril özellikleri ve faaliyetleri (akıl, üretim ya da iktidar istenci gibi) insan özüne ait nitelikler olarak taçlandırmaya yarayan insan varlığını oluşturan evrensel bir öz koyutlar" (Best ve Kellner, 1998: 250). Avrupa merkezci bakışın bu evrensel insan doğası anlayışını kurduğunu söyleyenler bu durumun Avrupalıların kolonileştirdikleri ülkelerdeki kimseleri yeterince evrensel insan doğası taşımadıkları gerekçesiyle yönetme, okullar açıp eğitim verme hakkını kendilerinde gördüğünü belirtirler.

Mavi Anadolu hümanizmi: Anadolu diye diye

Hümanist bir akım olarak Mavi Anadolu düşüncesinin değerlendirilmesine başlamadan önce bu düşüncenin Türk düşünce dünyasında bulduğu yankılara ve yapılan yorumlarına kısaca göz atmak yararlı olabilir. Mavi Anadolu düşüncesinin çerçevesinin çiziminde yardımcı olacak yorumlar arasında Yaşar Aksoy, Murat Belge, Yumni Sezen ve Suat Sinanoğlu'nun çizdiği çerçevelere başvurulabilir. Her ne kadar bu yorumların birkaçı dışında hiçbirinde Türk hümanizmi denilince akla hangi adların geldiği, kimlere gönderme yapıldığı doğrudan söylenmemekte, yalnızca genel bir ad olarak Türk hümanistleri kullanılmaktaysa da tartışılan kişilerin kimler, görüşlerin neler olduğu açıktır.

Mavi Anadolu düşüncesinin devamı niteliğinde bir görüş savunan, bu düşüncenin oldukça naif bir okuması sonucu bu düşünürlerin "insancıllığını" sürdürmeyi amaç edinen Aksoy'un yaklaşımı duygusaldır. "Türk Aydınlamacı Üçleri" olarak tanımladığı bu üç "yazar-ideolog", yani Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Eyuboğlu ve Azra Erhat, tek tümcede şunu savunmuşlardır Aksoy'a göre: "Uygarlığın beşiği Anadolu'nun mirasçısı olan Türk halkı, mitolojik, tarihî ve güncel gerçekçi bir ulusal tabana yaslanarak, batılı çağdaş dünyayı yakalama

savaşında bilimin ve sanatın takipçisi olacaklardır" (Aksoy, 1996: 67).

Murat Belge ise Aksoy'un tersine Mavi Anadolu düşüncesinin karşısındaki yerini alır. Üstelik Belge'nin duruşunun Aksoy ve Sezen'in duygusal denebilecek tutumlarıyla karşılaştırıldığında oldukça tutarlı ve anlaşılır olduğu görülür. Belge'ye göre Türk Hümanistleri "Mavi Anadolu, İyonya, Kemalizm, Köy Enstitüleri gibi bir hayalî hetorojen ögelerden kurulu bir ideolojik bütünlük yarat[mışlardır]" (Belge, 1998: 278). Bu durum hayalî bir cemaate ek olarak hayalî bir ülkenin de yaratılması anlamına gelmektedir. "Sözgelişi, Klasik Yunan kültürünün asıl insancıl, maddeci ve demokratik çekirdeği İyonya'da, ya da Anadolu'dadır; buna karşılık Atika'da Sokrates-Platon-Aristoteles çizgisinde idealist felsefe gelişmiş ve bu da totaliter düşünce biçimlerine zemin hazırlamıştır" (Belge, 1998: 283).[1] Belge'ye göre Anadolu'yu öne çıkarıp yücelten bu yaklaşımlarıyla da Türk hümanistleri düşünce tarihimizde "Anadolu şovenistleri" olarak yerlerini almışlardır.

Yumni Sezen Türk hümanizmi karşısındaki tavrını şöyle dile getirir. "Türk hümanisti dinden, gelenekten kopan, ırkçılık ile milliyetçilik ve evrensellik arasında bocalayan, dinsiz bir milliyetçilik zihniyetine kapılan, sonra da evrensel kültür iddiasına kalkan bir tip ol[muştur]" (Sezen, 1997: 367). Elbette bu yaklaşım aşağıda tartışılacak olan ve Türk hümanistlerinin yaşadıkları şizofreninin eleştirisidir. Bir yandan ulusal kanonun oluşturulması için kendine kök arayan hümanist düşünce bir yandan da neleri içeri alıp neleri dışarıda bırakacağının sancılarını yaşamaktadır. Türk hümanistlerinin kuramsal çerçevesini şu biçimde özetlenmektedir:

> Böylece nitelikli Yunan-Batı dünyasının karşısında diğerlerinin niteliksiz olduğunu, insanlığın her iyi, doğru, sağlam adımının Yunan-Latin düşüncesinden gelen hümanist adım olduğunu, buraya zihniyet devrimi ile ulaşılabileceğini, Türk hümanistinden öğrenmiş bulunuyoruz. Formül şöyle olmuştur:
>
> Yunan-Latin= Hümanizm= Aydınlanma= Laiklik= İlerleme (Sezen, 1997: 200)

Ne var ki Sezen'in yorumu yarımdır. Çünkü Türk hümanistlerinin kuramsal öngörülerini değerlendirirken oldukça önemli bir noktayı atlamaktadır. Yumni Sezen'in verdiği bu formülde önemli bir yanlışlık bulunmaktadır. Mavi Anadolu hümanizmi hiçbir biçimde antik Yunan ve Latin metinlerine dönülmesini dayatmamıştır. Tersine bu düşünce antik Yunan ve Latin yerine Anadolu'yu geçirmiş, Batılı adaşlarının Avrupa kültürünün temellerine yerleştirdikleri antik Yu-

---

1 Bu noktada Murat Belge'nin biraz toptancı bir yorum yaptığı söylenebilir. Azra Erhat, Halikarnas Balıkçısı'nın yukarıdaki iddialarına karşın Sabahattin Eyuboğlu'nun Balıkçı'yı Platon ve Aristoteles'i önemsizleştirdiği için eleştirdiğini anlatır. Ayrıca Leyla Erbil, *Zihin Kuşları*'nda Eyuboğlu'nun Montaigne çevirilerinde materyalizme kapı aralayan kısımları sistemli biçimde atladığını Ergin Günçe'ye dayanarak aktarıyor.

nan ve Latin uygarlıklarının kökenine Anadolu uygarlığını koymuşlardır. Ne var ki bu yalnızca İlkçağ Anadolu uygarlığının yüceltilmesi değildir, yüzyıllar süren bir harmanlanmanın yüceltilmesidir.[2]

Suat Sinanoğlu ise Avrupa hümanizmi ile Türk hümanizmi arasındaki farkları ortaya çıkarmış, Türk hümanizminin olanaklarını tartışmıştır. Sinanoğlu Türk hümanizminin oluşturulmasının önünde aşılması güç engeller bulunduğu görüşündedir. "Türk hümanizmi olayların zoru ile, doğal yoldan kendini kabul ettiremez; gerçeklerin ve duyguların dürtüsü ile oluşamaz; çünkü Türk toplumunu klasik evrene bağlayan hiçbir gelenek ya da tarih bağı yoktur, dil bakımından da herhangi bir yakınlık söz konusu değildir, tersine Avrupa ulusları ile o evren arasında etkili bir aracı rolü oynayan Hıristiyan dininin aracılığından da yararlanma olanağından yoksundur" (Sinanoğlu, 1980: 106). Ancak Mavi Anadolucuların düşünce evreninde böylesi bir sorun yoktur. Aşağıda ayrıntılarıyla görüleceği gibi kurulacak bağ Sinanoğlu'nun kastettiği antik Yunan ve Latin değil bütün bileşenleriyle Anadolu ve onun kültürel mirasıdır.

En temelde Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Eyuboğlu ve Azra Erhat için söylenebilecek ilk şey onların bildik, egemen Türk kimliği söyleminin kendine yeni bir yol çizebileceği ya da bir çıkış yolu bulabileceği bir hattı açmış olduklarıdır. Yeni kurulan Türk devletinin yapılandırmaya çalıştığı ulusal kimlik, geçmişini bütünüyle yadsıma eğiliminde olan bir kimliktir. Yadsınmak istenen daha çok altı yüzyıl kadar varlığını sürdüren Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel kalıtıdır. Kendini Osmanlı'dan bütünüyle ayrık bir biçimde tanımlamak isteyen yeni devlet Osmanlılığın dışında bir Türklük tasarlamış, bunun temellendirilmesi için de "gerekli çalışmaları" yapmaya girişmiştir.[3] Bu çalışmalar kapsamında değerlendirilmesi gereken ve daha sonradan "Atatürk Devrimleri" olarak adlandırılan işler gerek Atatürk'ün sağlığında gerekse ölümünden sonra değişik biçimlerde yorumlanmıştır. Sinanoğlu yapılan yorumları üç başlık altında topluyor. İlkine göre Atatürk devrimi ülkenin toplumsal ve siyasal bünyesinde derin, büyük bir değişiklik eylemidir; amacı ülkenin Avrupa uygarlığına ayak uydurmasını sağlamaktır. Kavramsal açıklıktan yoksun olduğundan bu yaklaşım daha

---

2 Mavi Anadolucular bu işi o derece abartırlar ki yer yer aşağıdaki gibi naif durumlarla karşılaşılır: İçinde Erhat, Eyuboğlu ve Balıkçı'nın da bulunduğu mavi yolculuk ekibi güvertededir ve aralarında şöyle bir konuşma geçer: "'Troya'dan yana mısınız, Yunanlılar'dan yana mı?' On beş kişi hep bir ağızdan: 'Troya'dan yanayız diye bağırdılar.' 'Akhilleus'tan yana mı, Hektor'dan yana mı?' 'Hektor, Hektor, Hektor...' diye parmaklar kalkıyor, Uçarı'nın güvertesi kahkahalarla çınlıyordu" (Erhat, 1997: 121). Benzer durumu Eyuboğlu İstiklal Savaşı gazilerinden birinin ağzından aktarır: "Dumlupınar'da Yunanlılar'dan Troyalılar'ın öcünü aldık" (Eyuboğlu, 1994: 199).

3 Bu çalışmanın bir parçası olarak değerlendirilebilecek 1932'de Yapılan Türk Tarih Kongresi'ndeki Ege medeniyeti yorumunu aktarmak gereklidir: "Müstakil bir Grek medeniyeti olmadığı ve bu ünvanı taşıyan medeniyetin Anadolu ve Ege medeniyetleri gibi kendisinden daha kıdemlilerin yeni bir merkez etrafında inkişaf ve imtidadından ibaret bulunduğu son zamanların gittikçe umumileşen kanaatlerindendir" (Reşit Galip (tarihsiz): 123).

çok duygusal bir yönelim olarak ele alınmalıdır. Batı uygarlığının manevi cephesini reddedip (Hıristiyanlık) maddî cephesini (bilim ve teknik) benimser. Bu nedenlerle denilebilir ki bu bakış tarihsel kökleri olmayan bir yaklaşımdır ve tutunması olanaksızdır. Kimliğin, özellikle de ulusal kimliğin kuruluşunun tarihsel göndermeleri olması gereği göz önüne alınacak olursa bu yorum gerçekten de ancak duygusal bir yönelim olarak değerlendirilebilir. İkinci yorum ise Atatürk devrimlerini ıslahat hareketi olarak görme eğilimindedir. Elbette ki önemli bir toplumsal dönüşüm süreci yaşanmaktadır ve toplum buna bağlı olarak yeniden yapılandırılmalıdır. Ne var ki bu yeniden yapılanma geleneksel İslam uygarlığının saptadığı sınırlar içinde tutulmalıdır. Bu hareketin amacı toplumun maddî koşullarını daha elverişli bir duruma getirmektir. Atatürk'ün ve Batı'nın topyekün reddi olarak tanımlanabilecek üçüncü yaklaşım, geleneksel zihin yapısı ile devrimin bu zihniyete uymayan ilkeleri arasındaki çatışmanın çözümünü devrimin reddinde görmektedir. Buna bağlı olarak Atatürk iktidar düşkünü, hırslı ve din düşmanı bir kişi olarak gösterilmektedir (Sinanoğlu, 1980: 58-63).

İşte Halikarnas Balıkçısı, Selahattin Eyuboğlu ile Azra Erhat'ın asıl önemleri bu üç yönlü tartışma ortamında ortaya attıkları savlarının Kemalist kimliğin yapımında oynayabilecekleri rolde yatmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin daha yakın durduğu birinci yorumun açmazlarının üstesinde gelebilecek bu sav gelişmek için taban bulamadıysa da tam anlamıyla cumhuriyet ideolojisinin aradığı çözümdür. Yaygın biçimde "Batıcı" diye görülen bu üç yazarın da Batı, Yunan ya da Anadolu denildiğinde hiç de bildik anlamda çağrışımları yoktur.

Örneğin Sabahattin Eyuboğlu "Yeni Türk Sanatkarı yahut Frenk'ten Türk'e Dönüş" başlıklı yazısında Batı Uygarlığını bir yağmura benzeterek kökler için gereğinden fazla yağmur da kuraklık kadar zararlıdır der. Yeniden doğma olarak adlandırdığı şeyin gerçekleşebilmesi için hem Batı Uygarlığını bilip aşmak hem de köklerle yani Tanzimat öncesiyle ilişkiyi kesmeyen, ama oraya da saplanıp kalmayan bir düşünme biçemi geliştirmek gereklidir der. İşte bu sayede Frenk edebiyat ve tefekkür tarihinden, mistiklerinden, mimarisinden, musikisinden, resminden, Türk edebiyat ve tefekkür tarihine, mistiklerine, mimarisine, musikisine, resmine dönüş gerçekleşebilir, aşı bu biçimde tutabilir (Eyuboğlu, 1997: 77). Açıktır ki, Eyuboğlu için tıpkı Batı'nın derinlemesine anlaşılmasının zorunluluğu gibi onun hep öz kültür diye bahsettiği şeylerin de gerçekleşmesi bir zorunluluktur. Ancak öz kültür dediği yalnızca Türklükle ilişkilendirilebilecek ve Türklerin tarih boyunca gerçekleştirdikleri göçler sonucu karşılaştıkları kültürlerden soyutlanarak incelenebilecek bir kültür değildir. Söz konusu kültür aynı coğrafyada belli koşullar altında yaşamak zorunda kalmış farklı ulusların ya da ulus denmese de toplulukların bir arada ortaya çıkardıkları toplumsal, edebî, siyasal, ekonomik, vs. bileşenlerin bütünüdür.

Ne var ki, bu noktaya gelindikten sonra, ayırdına varılması gereken sorun çok daha özenle ve ilgiyle üzerinde durulması gereken bir nitelik arzeder. Her kültü-

rün, dilin, ırkın gerçekte çeşitli melezlenme ve kaynaşmaları içerdiği anımsanacak olursak Eyuboğlu'nun özcülüğü başka bir sorunun varlığına işaret etmektedir. Akıllara şu soru geliyor: Acaba neden öz kültür diye bir şey takılmaktadır Eyuboğlu'nun kafasına? Doğrusunu söylemek gerekirse bu yalnızca ona özgü bir durum da değildir. Basitçe öz kültür denilen icat millî birliğe işaret eder ve millî birliğin imgesel olarak algılanmasına vesile olur. Eyuboğlu, kültür sorununu bir yüceltmeyle aşmayı dener; bunun için de hem Frenk'in hem de Eski Kültür'ün aşılması gerekmektedir. Ağaç ve aşı eğretilemesiyle açıklamaya çalışır durumumuzu Eyuboğlu. Benzetmenin de işaret ettiği biçimde toplum ile kültürü ağaç gibi örgensel bir bütün biçiminde algılama, içerdiği bütüncülük düşünüldüğünde oldukça sorunludur. Ancak bu, o dönemin ideolojik koşullanmalarına, bilgi anlayışına gayet uygun bir bakıştır da aynı zamanda. Eyuboğlu bu bakımdan "öz" kültürümüzün en az Batı kadar güzel olduğunu kanıtlamak için türküden de Mozart kadar zevk alınabileceğini, halk bilmecelerimizdeki benzetme gücünün Valéry'e yetiştiğini, bizim edebiyatımızda da "klasik" olduğunu savlar.

> Şiirle bilmecenin aynı dili konuştuklarını, biribirine ikiz ruhlar gibi benzeyen şu iki mısra belki her şeyden daha iyi gösterecektir. Birisi en öz şiir iddiası ile öteki, sırf benzeterek gizleme maksadile yazılmış olan bu iki mısra deniz ve yelkenleri anlatıyor: 'Üstünde güvercinler yürüyen bu sakin dam.' (Paul Valéry: Le cimetière marin) 'Mavi tarla üstünde beyaz güvercin yürür.' (Türk halk bilmecesi) (Eyuboğlu, 1997: 66-7).

Eyuboğlu, yukarıda betimlemeye çalıştığımız yarılma yüzünden, sorunu bu yarılmayı aşmak olduğundan tüm bu yorumları yapmaktan geri durmaz. Bu yarılmanın üstesinden gelmek için üç ayaklı bir proje önerir: "1. Geçmişimizi, topraklarımızda arayıp bulduğumuz her değeri, Eti, Yunan, Roma, Bizans, Selçuk, Osmanlı, ne olursa olsun benimsemek.[4] 2. Eskiyi sırtımızdan atıp düşüncemize ve bugünkü hayatımıza maletmek; devam ettirmek değil yeniden yaşatmak. 3. Eskinin sırtından geçinenlerin yeniyi boğmalarını önlemek" (Eyuboğlu, 1994: 131). Onun bu yaklaşımı onun hem Batı'nın hem de Doğu'nun bütün bileşenlerini kucaklayan bir anlayışı simgelemektedir. "Biz bir başka türlü Türk, bir başka türlü Müslümanız. Mayamızda ağır basan, bu medeniyetler beşiği Anadolu'dur" (Eyuboğlu, 1994: 10), derken bütün bir dünya kültürünün biçimlendirdiği toplayıcı, her şeyi kuşatıcı bir kültür anlayışını öne çıkarmaktadır.[5]

---

4 Benedict Anderson Atatürk'ün Anadolu halklarını sahiplenişini şöyle dile getiriyor: "...Kemal Atatürk devlet bankalarından birini Etibank, bir diğerini Sümerbank diye adlandırdı. Bu bankalar bugün faaliyet göstermeye devam ediyor ve kuşkusuz, büyük bir ihtimalle Kemal'in kendisi de dahil olmak üzere birçok Türk, Hitit ve Sümer'lerde kendi atalarını görüyor. Çok fazla gülmeye başlamadan..." [y.n] (Anderson, 1993: 26).

5 Halikarnas Balıkçısı da Eyuboğlu gibi Anadolu'nun gelmiş geçmiş bütün halklarını kucaklama eğilimindedir. *Arşipel*'de bu düşüncelerini şöyle dile getirir:

"Yalnız burada şuna değineyim. *Türkler* dediğimde günümüzde Anadolu'da yurtlanmış olan bizlerin salt Selçuk ve Oğuz kanından olduğumuz anlaşılmasın. Anadolu'yu önce adaletleri ve

Halikarnas Balıkçısı ise aynı yarılmayı, yarılmanın kendisini ortadan kaldırarak aşmaya çalışmaktadır. Öyle ki, Akdeniz ile Anadolu kültürünü koyduğu yer artık İlkçağ dünyasının merkezi olmanın çok daha ötesinde bir yerdir. Ona göre Akdeniz'e, Afrika, Asya ve Avrupa anakaralarının kıyısı bulunan bir denizdir demek coğrafîk bir ham hayale inanmaktır. Tanca, Cezayir, Fas, Trablus ve Mısır, Afrika değildir. Afrika, Büyük Sahra'dan başlamaktadır. Türkiye ve Suriye de Asya değildir; çünkü, Asya İran Yaylası'ndan başlamaktadır. Bu ülkelerin topu da İspanya, Fransa, İtalya ve Yunanistan'ıyla beraber ne Asyalıdır ne Afrikalı ne de Avrupalı, bunlar öz be öz Akdenizlidir (Halikarnas Balıkçısı, 1995: 73). Öyle ki, ulusları ya da kültürleri birbirinden ayırmak yerine onların hepsinin -elbette eski dünyanın, yani Afrika, Avrupa ve Asya'nın- aynı kökten geldiğini göstermeye çalışma çabasına girmektedir. Her ne kadar Akdeniz "altıncı kıta" olarak koyutlanıyorsa da onun varlık nedeni Anadolu'dur. "Uygarlığın asıl göbeği, Sümer ile Anadolu arası idi. Bu bölge güneyde Mısır'la Girit'i içine alıyordu. Ama Helenistan'ı değil. Hellenistan'ın güneyinde, Peleponez'de, Mykene'de Minos'un Girit uygarlığının az buçuk etkisi oldu kısa zaman için..." (Balıkçı, 1994: 82). Halikarnas Balıkçısı'na göre bütün bir Akdeniz kültürü köklerini Anadolu kültüründe bulmaktadır. Akdeniz'de ne kadar çeşitli kültür varsa bunların her biri bir biçimde Anadolu'dan ayrılan insanlarca oluşturulmuştur. Bir örnek olarak Balıkçı'nın Foçalılarla ilgili yorumu dikkate değerdir: "Foça'lılar ilk önce Korsika adasında Alaliya'ya gittiler. Orada dikiş tutturamadılar. Marsilya'ya gittiler. O kenti, Antibe, Nice, Agatea kentlerini, bir de Napoli'nin güneyinde Velia di Castellamare'yi kurdular. Adriyatik Denizini aştılar. İspanya'da Kadiz kentini kurdular. Anadolu uygarlığını güney Akdeniz'e götürdüler" (Balıkçı, 1986: 211-212).

Bu düşüncelerin temelinde elbette her şeyin temeline Anadolu kültürünü koyma düşüncesi yatmaktadır. "Zaten Anadolu olmasaydı, hiçbir şey olmazdı" (Erhat, 1979: 169). "Gediz'in, Küçük ve Büyük Menderesların suları yalnız sazan ve yüz kiloluk yayın balıklarına değil, ama o balıklarla birlikte gelmiş geçmiş Anadolulu insanların görmüş oldukları düşlerini ve efsanelerini de taşıyorlar... Ama asıl bunlardan da önemlisi, Galileo ile başlayıp Atomistlere varan 20. yüzyıl uygarlığının kökenini, yani Anadolu'nun İsa'dan önce yaşamış yedinci, altıncı ve beşinci yüzyılların filozoflarının düşüncelerini de taşımıştır bu akarların suları" (Balıkçı, 1994: 38-39). Balıkçı bu düşüncelerini desteklemek amacıyla oldukça

---

dinsel olduğunca ulusal hoşgörüleri ve sonra askeri güçleriyle elde eden Türkler olsa olsa iki, üç milyon insandan oluşuyordu. O zaman Anadolu'nun toplam sayısı yirmi üç milyondu. Ataları ta Hitit ve Hititlerden önceki uluslara, Babillilere, Asurlulara, Frigyalılara, İonia ve Dorlarla Lidyalılara ve hatta Amazonlara, Simmeryenlere ve Goltlara dayanan Anadolu halkına Türkler karıştı ve dillerini Anadolu'ya yaydı. Türklerden önce, örneğin Hititler döneminde Anadolu iki yüzyıldan çok bağımsız kalmamıştı. Ancak Türkler zamanındadır ki, Anadolu yedi yüzyıl bağımsız kalmıştır. Unutmamalı ki, yeniçerilerin çoğu hıristiyan halkından devşirildi. Ancak burada kandan söz etmiyoruz; kültürden söz ediyoruz. Kültürünse soyla ilgisi yoktur. Onun için yeniçeriler de Türktürler" (Balıkçı, 1995: 147-48).

ayrıntılı iki de tablo verir. Bu tablolarda İlkçağ boyunca Anadolu'da ve Hellenistan'da yetişmiş ve yaşamış sanatçı ve düşünürlerin birer listesini sunar. Burada fazla yer tutmaması için daha kısa olanı aktarmak yetecektir. Kısa olması durumun ne kadar abartıldığını gösterme gücünden hiçbir şey kaybettirmemektedir:

İ.Ö. IX ile VI. yüzyıllar arasında Anadolu ile Hellenistan'daki ozan, filozof ve tarihçilerin karşılaştırılması:

ANADOLU	HELLENİSTAN
OZANLAR	OZANLAR
Homeros - İzmir	Solon
Alkman - Serdis	Başka kimse yok
Terpander - Lesbos (Midilli)	
Alkheus - Lesbos	
Arkilogos - Paros	
Sappho - Lesbos	
Mimnermos - Kolophon	
Thaletas - Girit	
FİLOZOF VE TARİHÇİ	FİLOZOF VE TARİHÇİ
Thales -Miletos	Hesiodos (Babası Kyme'den gitme).
Anaksimandros - Miletos	
Anaksimenes - Miletos	
Pithagoras - Sisam	
Ksenophanes - Kolophon	
Kadmos - Miletos	
Hekateios - Miletos	
Herodotos - Halikarnassos	

(Balıkçı, 1994: 334-35)

Bu girişimin boyutları öyle ileriye gitmektedir ki dinden dile, mitolojiden toplum yaşamına kültürün her bir bileşeni Anadolu'dan türetilmeye çalışılmaktadır. Sözgelimi, Osmanlı kültürünün önemli özgün İslam yorumları olarak görülen Bektaşilik ya da Mevlevilik ki, Mesnevi tasavvufun Kuran'ı olarak görülür, Antik Yunan'ın Bakhos ayinlerinden kaynaklanan, hatta kaynaklanmanın ötesinde o ayinlerin ya da alışkanlıkların İslam inanışı içindeki yansıması olarak kabul edilir. Aynı biçimde, Batı Anadolu'da çok yakın tarihlere kadar devam eden zeybeklik de yapılan dansların türleri, ayinlerin gerçekleştirildiği mekânlar ve ayinlerde kullanılan eşyalar bakımından Bakhos ayinleriyle ilişkilendirilmektedir. Dinsel ya da mitolojik olgulara bakıldığında da ister Doğu isterse Batı dinleri ve mitolojileri olsun bir şekilde Anadolu dinleri ya da mitolojisi ile bir ilişki bulmak olanaklıdır. Homeros öncesinde Anadolu'da varolan sihirsel mistisizm bütün tek tanrılı dinleri, Museviliği, Hıristiyanlığı (Aziz Augustin ve Aqu-

inalı Thomas'ı) ve Sufiler ve çağcıl türevleri aracılığıyla İslamı etkilemiştir Balıkçı'ya göre (Balıkçı, 1991: 56). Örneğin Antik Yunan'ın ataerkil dinleri Anadolu'da daha önceden varolan anaerkil dinin bir uzantısıdır ki sözü edilen mitoloji ve din daha sonra bütün bir Roma İmparatorluğu'nu etkisi altına almıştır. Aynı biçimde, tek tanrılı olarak kabul edilen dinler de kaynaklarını Anadolu'nun anaerkil dininden almıştır. Sözgelimi, tek tanrılı dinlerde hepimizin anası kabul edilen Havva aslında anatanrıçanın bir adı olan Heba'nın Anadolu'dan göç eden bir toplulukça Filistin bölgesine götürülüp orada ses değişimi sonucu önce Heva'ya daha sonra da Havva'ya dönüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Daha sonra orada Diyonisos'un bir başka adından adı türetilmiş yerel kahraman Adomis -daha sonra Adem olacaktır- ile evlendirilir (Balıkçı, 1994: 196). Mitolojik açıdan baktığımızda da ataerkil döneme geçildiğinde ortaya çıkan tanrıların da erken dönem anaerkil dinle ilişkili olduğu gözümüze çarpmakta. Öyle ki, baş tanrı Zeus'tan itibaren birçok tanrı anatanrıça Kibele doğurmuştur. Ne var ki, doğum ilişkisi eski düzenin saygınlığını arttırmak ve devamını sağlamak yerine onu ortadan kaldırmış ve ortaya yepyeni bir dinsel-mitolojik inanışla beraber bambaşka bir toplumsal düzeni de çıkarmıştır. Halikarnas Balıkçısı bu noktada öyle ileri gitmektedir ki Kabe'nin bulunduğu yönün adı olan Kıble'nin dahi anatanrıça Kibele'nin adından geldiğini, hatta Ebu Süfyan'ın Bedir savaşı öncesinde Müslüman kuvvetleri üzerine "ya Kibele" diye saldırdığını aktarmakta.

Bunun dışında doğa bilimleri de Anadolu da gelişmiştir. "Anadolu'yu -hele batısını- kesin olarak, dünyanın öteki ülkelerinden ve uygarlıklarından ayıran özelliği, billimselliği idi" (Balıkçı, 1994: 108). Oysa ki 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başına kadar Avrupa düşüncesini etkileyen Platon ve Aristoteles felsefeleri yüzyıllar boyu süren derin bir uykuya neden olmuştur. Bu yüzyıllardan sonra "artık bunların kitapları hemen hemen okunmaz oldu. Çünkü artık Atina'nın Sokrates, Platon ve Aristoteles üçlüsünü bir yana bırakarak uslarını, denemeye dayanan fenne, yani Anadolu düşünürlerinin doğrultusuna getirdiler. Çünkü Anadolu'da insan usu 'magie' yani büyü devrini aşmış, din devrini de geride bırakarak insan usunun erişebileceği en yüksek noktaya -yani fenne- ulaşmıştı. İonya'nın Miletos kentinden Thales İ.Ö 585 yılında, "madde ebedidir ama 'empsihos' yani canlıdır" demiş. Bu itibarla 'Lavoisier'den çok daha ileriydi Thales. Çünkü Lavoisier'in maddesi ölüdür. Eğer Pers, Sparta ve Atina emperyalizmleri çatışırken sıra ile Anadolu'yu ve hep birden çiğnemeselerdi, dünya bugün çok daha ileri bir durumda bulunurdu" (Balıkçı, 1994: 80-81).

Modern bilimin köklerinin Anadolu'da bulunması gibi modern şehirciliğin de ilk örnekleri Anadolu'dadır. "Mezopotamya'da, Mısır, Babylon, Asur, Girit ve Anadolu'da erken bilimsel şehircilik su ve lağım tertibatı ile başladı (lağım ve suya evde hamam da eklenebilir). Ama kesin olarak bilimsel şehircilik Anadolu'da başladı. İsa'dan beş yüz yıl önce, Miletos'lu Hippodamos hemen hemen günümüze dek süregelen modern bilimsel urbanizmi -şehirciliği- düşündü ve

planladı. Batı Anadolu düşünce evrimi, tarihin ve çevre koşullarının bilimsel incelemesinden elde ettiği tecrübelerle insanların daha rahat ve mutlu bir yaşantıya ve geleceğe ulaşmaları için, planlı şehirciliği düşündü ve planladı. Bu çeşit urbanizme "yararcı (fonksiyonel) şehircilik" denildi" (Balıkçı, 1994: 108-109).

Anadolu'ya ve onun hem edebî hem de bilimsel üretimlerinin önemine yapılan bu vurgu göz önüne alındığında Anadolu hümanistleri olarak adlandırabileceğimiz bu insanların oluşturmaya çalıştıkları ulus ve ulusal kültür anlayışları elbette bazı yönleriyle yeni Cumhuriyet'in ideolojisiyle uyuşurken bazı yönleriyle de büyük ayrımlar göstermektedir. İşte bu ayrımlar bu göz ardı edilen çizginin hangi yönleriyle resmî ideolojiye üstün olduğunu ortaya çıkarmak bakımından önemlidirler. Bu üstünlük onların bizim edebî kanonun oluşturulması olarak adlandırdığımız yapının kurulmasında oynadıkları etkin roldür.

Mavi Anadolu düşüncesinin çerçevesi çizildikten sonra ilk soruya geri döneliriz. Neden Mavi Anadolucular hümanist olarak adlandırılmaktadırlar? Avrupa hümanizmi ile Anadolu hümanizmi arasındaki benzerlikler üç başlık altında toplamak olanaklıdır. İlki eğitime yapılan vurgu, ikincisi ortak bir kültür mirasının varlığına inanma, üçüncüsü ise bunun köklerinin antik çağda bulunuyor olması.

Mavi Anadolu düşüncesinin en temel belirleyicilerinden biri de eğitime yaptıkları vurgudur. Özellikle Azra Erhat klasik dillerin öğrenilmesi konusunda oldukça ısrarcıdır. Bu düşüncesini fırsat buldukça dile getirmekten kaçınmaz; hatta klasik diller eğitimi almış olmasının kendisine kazandırdıklarıyla övünür (Erhat, 1996). Balıkçı ile Eyuboğlu arasındaki yazışmalarda da eğitimin önemi üzerinde durulur. Üstelik bu eğitim çılgınlığı antik Anadolu metinlerinin Türkçe'ye çevrilip okutulmasına vardırılmıştır. Balıkçı Azra Erhat'a yazdığı bir mektubunda şöyle demektedir: "Sana Heredot'u tercüme ettirmekle Türkçeye en iyi hizmeti yapmış olurlar" (Erhat, 1979: 159).

İkinci ortak özellik ise ortak kültür mirasına olan inançtır. Ne var ki Avrupa hümanizmi mirası kendine kalmış görürken Anadolucular Avrupa'yı da öncelerken bir mirası kabullenirler. Elbette her iki miras tasarısı da belli türden bir geleneğin yaratılmasına yönelik girişimlerdir.[6]

Bu kültür mirasının kökleri de antik Yunan'a kadar iner. Avrupa hümanizmi antik Yunan ve Latin'den bu tarafa bütün üretimi toplayıp gelirken Anadolu hümanizmi Avrupa'yı reddederek köklerini Anadolu'dan alan ve Avrupa düşüncesinin asıl dayanakları olduğunu savladığı antik Anadolu yapıtlarına döner. İlk bilimsel çalışmalardan kadına eğitim verilen ilk yere kadar her şeyin kökleri Anadolu'da bulunur (Erhat, 1979: 181; Balıkçı, 1991: 61). Hatta Balıkçı daha da ileri giderek antik Anadolu insanını şöyle betimler:

---

6 Ayrıca Hindistan'da bu durum iyiden iyiye abartılarak Radikal Hümanist Hareket adlı bir parti kurulmuştur (Krishna, 1985: 74).

> Eğer tarih kişileştirilecek olursa Anadolu'dan başka ne olarak kişileştirilebilir ki. Eğik başını kaldıracak ve şöyle diyecek: "Aah İnsan! Taş devrinin en erken dönemlerinden beri, Pittdown insanı, Neanderthal insan, Cromagnon insan olarak zorlu evrim tarihinin birçok basamağında derin ve karanlık bir kuyudan uğraşarak yukarıya tırmanıp ışığa ulaşmaya çalıştın. İnsan olarak tarihinde ilk olarak sonunda burada Anadolu'da parlak gün ışığında çıplak gözle etrafındaki doğaya baktın ve yine ilk olarak kendinde doğaya "Sen nesin?" sorusunu sorma cesaretini buldun (Balıkçı, 1991: 16).

Edebî kanon, Kemalizm ve Mavi Anadoluculuk

Partha Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası* başlıklı çalışmasını John Plamenatz'ın yaptığı Doğu ve Batı tipi milliyetçilik ayrımını tartışarak açar. Buna göre Batı'da kültürel, siyasî ve ekonomik olarak hegemonik konumları işgal eden ve yeni evrensel ilerleme standardını koymuş olan İngiltere ve Fransa dışında kalan Avrupalı topluluklar, bu iki ülkeye göre daha geri konumda kalmış olsalar da eksikliklerini kapatmak bakımından "kültürel olarak donanımlıdırlar" (Chatterjee, 1996: 14). Chatterjee, kültürel donanım derken "dilsel, eğitimsel ve profesyonel yetenekler"i kasteder. Ancak Doğu tipi milliyetçilik Batı Avrupalı evrensel ilerleme standartlarıyla sorunlu bir ilişki yaşar. Doğu'da varolan kültürler bu standartları yakalamak için yeterli değildir ve "Doğu tipi milliyetçiliğe, sonuç olarak, ulusu dönüştürmek için kültürel olarak yeniden-donatmak yönündeki bir çaba eşlik etmiştir (Chatterjee, 1996: 15). Doğu tipi milliyetçiliklere eşlik eden tedirginlik, dengesizlik ve telaş gibi duyguların nedeni ikili bir dışlamanın devreye girerek yarattığı "arada kalmışlık" durumu olmalıdır. Öyle ki, Doğu tipi milliyetçiliklerde bir yandan Batı'nın koyduğu standartları kabulden kaynaklanan hayranlık duyguları ile milletin "öz" değerlerinin yitirilmesi korkusuyla beraber işleyen Batı düşmanlığı bir arada varolur. Bu hayranlık ve nefret geriliminin yarattığı şizofreninin üstüne bir de geleneksel kültürün Batı'yı yakalamada yetersiz olduğu düşüncesi eklenir.

Chatterjee'nin kurduğu bu mimarînin Türk milliyetçiliğinin Batı ve geleneksel kültürle girdiği ilişki bağlamında ufuk açıcı olduğu söylenebilir. Düşünce hayatımızın çok genel bir kabulü olan Batı'nın ilmini ve fennini alma, ancak kültürümüzü koruma şeklinde özetlenebilecek tezin yukarıdaki modele dayandığı ileri sürülebilir. Mavi Anadolucuların yorumları nefret-hayranlık gerilimi ve kültürü yeniden donatma dolayımında değerlendirilmelidir. Ancak bu sorunu konumuz açısından daha anlamlı hale getirebilmek için modernleşme ve edebî kanonun oluşumu bağlamında düşünmek gerekir. Modernlik on altıncı yüzyıldan başlayarak Batı Avrupa'da ortaya çıkan ve görüldüğü toplumları diğer toplumlardan farklı kılan bir süreç olarak "endüstriyel genişleme, siyasal iktidarın kullanımı üzerine getirilen anayasal kısıtlamalar, sivil bürokrasilerin yükselişi, kent merkezlerini büyümesi, okuryazarlığın ve kitlesel eğitimin yaygınlaşması, sekülerlik, içsel psikolojik benliğin ortaya çıkışı ve işlevsel farklılaşma" (Jusda-

nis, 1998: 11) gibi özellikleri içerir. Yine modernliğin temel politik örgütlenme formu olan devletin kuruluşunda ortaya çıkan millî kültür, millî birliği vurgulayan oluşturucu bir unsurdur. Devlet millî kimliği yapılandırabilmek için millî kültürü neredeyse merkezî bir planlama dahilinde kurar. Bu süreçlerin bir örneği olarak Türkiye'de Halkevleri'nin kuruluşu ve halkın kültürünün derlenmesi, dile ilişkin tarama ve yalınlaştırma pratikleri, kurulan Devlet Tiyatrosu, Devlet Konservatuarı, Devlet Opera ve Balesi gibi kurumlar, kültürün genel olarak sübvanse edilmesi bu süreçlerin Türkiye'de de benzer bir rota izlediğini gösterir.

Bunun yanı sıra "eleştirinin, millet inşa etme sürecine ilk başta katılmış" (Jusdanis, 1998: 18) olduğu yargısı Türkiye için de "yeni ulusçu filoloji" (Koçak, 1997: 89) dolayımında gerçekleşmiş bir şeydir. Milliyetçiliğin nihaî misyonunun özerk bir devletin kurulması olduğu bilinmektedir, "ama devletin kendisini bir arada tutacak, birbirleriyle bağlantılı bir değerler ve duygular ağına ihtiyaç vardır. Millet inşa etme kolektif anlatılar uydurmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini ve muhayyel bir cemaatin ideolojisini yurttaşlara benimsetmeyi gerektirir" (Jusdanis, 1998: 53).

Edebiyat sahası için bu tür uydurulmuş kollektif anlatılardan biri Dil Devrimi ile ilgili yorumlar gündeme geldiğinde ortaya çıkar. Bunun bir örneğine Eyuboğlu'nun Dil Devrimi hakındaki düşüncelerinde rastlanır:

> Dil Devrimimiz yarattığı kargaşaya rağmen yeni bir toplum düzenine geçmek, karanlıklarda kalmış çoğunluğumuzu yüze çıkarmak istediğimizin en açık ifadesi olduğu için, duraklamak şöyle dursun, daha fazla hızlanmalıdır, derim. Kargaşalığı giderecek olan da devrimin duraklaması değil, hızlanması olacaktır (Eyuhoğlu, 1997: 213).

Eyuboğlu da yapılan bu müdahalenin "Batı'daki örneklerde olduğu, bir *halk dili*'ni bir *kültür dili* olmaya vardıran" (Gökberk, 1997: 78) bir gelişme olduğu biçimindeki yoruma katılacaktır. Macit Gökberk'in Almanca ile Türkçe için bilim dili her iki dilde de başka -birinde Latince diğerinde Osmanlıca- olduğundan bu dillerin skolastik düşünceden kurtulamamaları biçiminde bir savı vardır (Gökberk, 1997: 74). Ulus-devletin sınırları dahilinde bütünleştirildiği pazar gibi tekleşmiş bir politik coğrafyaya sahip olmaya benzer biçimde siyasî otoritenin kendisini dinletebilmesini ve yurttaşların "anlaşabilmesini" ve dolayısıyla hayalî bir cemaat olabilmenin asgari koşullarını sağlamak bakımından dile yapılan bu tür müdahalelerin milliyetçilikle ilişkisinin görülmesi gerekir.[7]

Ancak bu gibi sorunların daha geniş bir incelemesi edebî kanon tartışması bağlamında yürütülebilir. "Edebiyat kanonu bir anlatılar toplamı olarak, bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeleri kapsar." (Jus-

7 Bu bağlamda neredeyse her gazetede, dergide vs. türeyen dil zabıtalarının "doğru Türkçe" sevdalarını hatırlatmakta fayda var. Şivelerin aşağılanması, "güzel Türkçe" konuşmanın teşviki ise konuşulan güzel Türkçe'nin aslında oluşturulmuş, başka türlü de olabilecek bir yapı olması gibi niteliklerinin üstünü örter.

danis, 1998: 76) Bütün bir milletin kimliğinin oluşturulup korunmasını sağlayan edebî "kanonun işleyebilmesi için kullandıkları dil ve otoriteleri ile onu üretip geçerli kılar gibi görünen (Homeros, Shakespeare, Dante, Goethe gibi) kurucu dehalar kavramı esas önemdedir. Bu kurucular bu milletin ruhunu ifade eder ve böylece, paradoksal olarak millî sınırları aşıp evrensel şahsiyetler haline gelirler. Ama yerel ve küresel yazarlar olarak oynadıkları ikili rol kanonun statüsünü zedelemediği gibi ona milletlerarası bir prestij de verir." (*a.g.e.*: 94). Bu bağlamda Eyuboğlu'nun *Yunus Emre Divanı*'ndan alıntıladığı Burhan Toprak'ın söylediği şu sözler çarpıcıdır: "Bir gün Alp dağlarında Pascal'ı okurken aklıma lisenin son sınıflarında hocamın aylarca okuttuğu Yunus Emre geldi. Pascal'da fevkalade mühim bulduğum şeyleri Yunus'da da görmüş gibi idim. İstanbul'a yazdım. Divan geldi. O günden sonra bir dua kitabı gibi Yunus Emre divanını yanımdan ayırmadım" (aktaran Eyuboğlu, 1997: 77), Dolayısıyla Yunus Emre de tıpkı Mevlana, Nazım, Nedim gibi kurucu deha olarak edebî kanonumuzdaki yerini alır. Bu bağlamda sorunu biraz daha açmak için Semih Sökmen'in Orhan Koçak ile yazılı olarak gerçekleştirdiği "Türkçe'de Eleştiri" başlıklı söyleşiye başvurmak yararlı olabilir.[8]

"Bir kısır tatminsizlik, bir durdurucu huzursuzluk sinmişti yeni edebiyat kuramının içine. Yeniyi ancak eskiyi silmekle, aşağılamakla kurabileceğini düşünüyor, ama yanı başında beliren gerçek yeniyi de değersiz buluyordu." (Koçak, 1997: 89). diyen Koçak'a göre bizde edebiyat eleştirisinin eski malzemeye can verememe, yeni malzemeyi de cansız bir madde durumuna getirme gibi bir sorunla malul olduğu görülmelidir. İşte bu yüzden "Türkiye'de bir edebî kanon, ideolojik rengi ne olursa olsun ulusal kültürün ayrılmaz parçası sayılan bir yapıtlar listesi" (*a.g.e.*: 90) bugün dahi oluşturulabilmiş değildir. Bundan sonra Koçak karşılaştırma için Almanya ve Fransa'ya bakar ve bu ülkelerde devletin lise kitaplarına hem Céline'i hem de Aragon'u, hem Gottfried Benn'i

8 Koçak, bizde eleştirinin Tanzimat'tan sonra başladığını ve "model kayması" (Koçak, 1997: 88) ya da "travmatik model değişmesi" (*a.g.e.*: 99) adını verdiği zorunlu sürüklenme ile birlikte düşünülmesi gerektiğini söylüyor. "Bugün eleştiri dediğimiz şey bizde Tanzimat'tan sonra başladı, benim model kayması adını verdiğim bir zorunlu sürüklenişin parçası olarak... Başka türlü olma, başka türlü konuşma ve yazma, başkaları olma gibi isteğinin araçlarından biriydi eleştiri." (*a.g.e.*: 88) Bu iddia genel olarak haklı ve yaygın bir kabulün yansımasıdır. Birçok edebiyatçı ve edebiyat eleştirmeni kendi alanlarıyla ilgili olarak benzer bir argümanı öne sürerler. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın modern edebiyatımızın doğuşunu 'buhran'la ya da Berna Moran'ın 1950'ye kadarki roman pratiğini Batılılaşma sorunu çerçevesinde okuması Koçak'ın yorumlarına koşuttur. Ancak Koçak'ın özgün yorumu, bu travmatik model değişmesinin Model olduğunu, üstelik bir yenilginin, bir imkânsızlığın sonucunda benimsenen bir model olduğunu ve her model gibi bunun da bir tarihi ve coğrafyası bulunduğunu[n] (*a.e.g.*: 91) cumhuriyet ideolojisi tarafından anlaşılamadığını söylemesinde ortaya çıkar. İlk bakışta sıradan gibi görünen bu yoruma yapılacak bir yakın okuma Türk modernleşmesinin estetik alanda kuruluşunun bir biçimi olarak değerlendirilebilecek modern edebiyat pratiğinin, aslında sahici bir ilgilenme ile değil, gayet pragmatik nedenlerle ortaya çıktığını gösterir. Yani muasır medeniyet seviyesindeki memleketlerde müstakil bir yazın ve yazın eleştirisi geleneği olduğundan memleketin de böyle bir geleneğe sahip olması gerekmektedir.

Koçak'ın önemli saptamalar ve iddialar içeren bu söyleşisindeki çerçeveyi genişletmesini, tartışmayı sürdürmesini okurları olarak beklediğimizi belirtelim.

hem de Brecht'i koymasını örnek göstererek bizde edebî kanonun olmadığını söyler. Edebî kanonun neyi içerdiği hususunda Almanya ve Fransa'nın örnek seçilmesi ilginçtir. Devletin yazarı ideolojik konumuna bakmadan "edebiyata özgü kriterlerle" edebî kanonun bir parçası haline getirmesi yazarın ya da yapıtın devlet tarafından millî kültürün içinde bu biçimde kodlanması milliyetçiliğin estetik düzeydeki programıyla uyumludur. Aslında gayet tarihsel ve o ölçüde de "yapma" birtakım edebî kriterlere dayandırılarak icat edilmiş modern estetik kategorilerinin yine bu sürecin temel politik örgütlenme tarzı olan devletle ilişkisinin görülmesi gerekir.

Yine de edebî kanonun kurulmasının yalnızca "evrensel insanlık"ın edebî başyapıtlarının çevrilmesiyle başarılamayacağının unutulmaması gerekir. Oysa Türk hümanistlerinin Orhan Koçak'ın çizdiği kanon çerçevesinin dışında kaldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Sözgelimi Eyuboğlu yazılarında bir dönem eski edebiyatımızın kötülendiğini, ancak artık eski edebiyatımızın tehlike oluşturmadığını belirtir. Sık sık divan edebiyatımızın güzelliklerinden, okunması gerektiğinden söz eder. Benzer yorumlar Nurullah Ataç'ın divan edebiyatı üzerine yazdıklarında da görülmektedir. Eyuboğlu bir yandan divan edebiyatının kimi yapıtlarını klasiklerimiz olarak görürken bir yandan da çağcıl edebiyatımızın kimi yapıtlarını klasik sayarak bir Türk edebiyatı geleneğinin varolduğunu savunur. Buradan hareketle de Yunus Emre'den divan edebiyatına, Orhan Veli'ye dek birçok kişinin yapıtlarını içeren bir edebî kanon, Türk edebiyatı klasikleri oluşur. Bunu, yani bir edebî kanonun oluşumunu sağlayabilecek kuramsal yapıyı taşıyan hümanist felsefe Türkiye'de bu işi "başarmış" olur.

Türk Milliyetçiliği ve Mavi Anadoluculuk ilişkisi bağlamında Türk millî kimliğinin kuruluş döneminde "evrensel uygarlığı can-ı gönülden benimseyen, fakat onu tez elden Türklüğe özgüleyen bir acaip evrensel uygarlıkçılık oyunu, veya 'etnosantrik' milliyetçili[ğin]" (Bora, 1998: 38) varolduğu biliniyor. Böyle bir uygarlıkçılığın has bir yorumu yine Eyuboğlu'nda bulunabilir:

> Bu memleket niçin bizim? Dört yüz atlıyla Orta Asya'dan gelip fethettiğimiz için mi? Böyle diyenler gerçekten benimsemiyor, ama yurt saymıyorlar bu memleketi. Gurbette biliyorler kendilerini yaşadıkları yerde. Hititler, Frikyalılar, Yunanlılar, Farslar, Romalılar, Bizanslılar, Moğollar da fethetmişler Anadolu'yu. Ne olmuş sonunda? Anadolu onların değil, onlar Anadolu'nun malı olmuş.
>
> Bu memleket bizim olduğu için bizim, fethettiğimiz için değil. Aramızda dışarıdan gelmeler çoğunluk olsa bile -ki değil elbette- kaynaşmış, halleşmiş hepsi. Fetheden de biziz artık, fethedilen de. Eriten biziz, eriyen de. Biz bu toprakları yuğurmuşuz, bu topraklar da bizi. Bunun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim. Halkımızın tarihi Anadolu'nun tarihidir (Eyuboğlu, 1994: 9).

Bu dönemde Mavi Anadolucuların hümanizmi ile Kemalizmin bir örtüşme yaşaması anlaşılabilir bir şeydir. Mavi Anadolucular hümanizm gibi kesin ilkeleri ve hedefleri olan bir ideolojiye sahiptirler. Batı medeniyeti denilen ve mut-

lak dahil olunması gereken şeyin kaynağının Yunan değil her anlamda Anadolu'da doğup geliştiğini naif bir gayretkeşlikle sergilemeye çalıştıkları yukarıda açıklanmıştı.

Beri yandan Kemalizmin böyle kesin ilkeleri, bu biçim bir ideolojik katılığı yoktur. Kemalistler Batılılaşmak gibi bir sevdanın peşinden giderler. Ancak "amaçlara ulaşmak için izlenecek başlıca araç Batılılaşmadır" (Ünder, 1996: 39). Batılılaşma ayakta kalmanın, Batı karşısında yok olmamanın, bağımsızlığını koruyabilmenin yegane aracıdır. Dolayısıyla "Devrimler'e ve Kemalizme aydınlanmacı-üniversalist bir ruhun değil, pragmatik-sosyal darwinist bir ruhun hakim olduğunu kabul etmek gerekir." (*a.g.e.*: 41) Kemalizm tarihsel olarak iki dönemde incelenirse 1950'lere kadar süren resmi ideoloji formunda iken dahi bu pragmatik karakterinden bir şey yitirmediği görülür. Okullarda Latince okutulmasını, Köy Enstitüleri'nin yaygınlaşmasını kararlılıkla savunan Mavi Anadoluların Kemalist eğitim sistemince elimine edilmesi Kemalizmin bu pragmatik karakterinin bir sonucu olsa gerektir. 1950'lerden sonra Kemalizmin çeşitli yorumları arasında hakim hale gelmeye başlayan milliyetçi-muhafazakâr yorumunun Mavi Anadoluculari hoş görmesi mümkün değildi. Gerçi Murat Belge'nin iddia ettiği gibi bir tür Türk ırkçılığının anti-klerikal yani dine karşı biçiminin sarılabileceği temeller mevcuttu. Ama bunun muhafazakârlıkla, İslamcılıkla varolabilmesi mümkün değildi. Bu noktada Tanıl Bora'nın Halikarnas Balıkçısı'yla ilgili yorumuna bakmakta fayda vardır: "Halikarnas Balıkçısı'nın Anadoluculuğunda da, bu millî evrenselciliğin, daha makulleşmiş ve naifliğin sevimli hudutlarına çekilmiş bir esintisinin görülebileceğini söylemeye cüretim var" (Bora, 1998: 38), diyen Bora'nın cüretini haklı kılacak unsurlar bulmak kolaydır. Bunların belki de en saf numunesi Balıkçı'nın milliyetçi güdülerle yazdığı *Turgut Reis* romanında bulunabilir. Adı geçen eserde İspanyolların Amerikalı yerlileri öldürerek, esir ederek ellerindeki mücevherleri, altınları, gümüşleri İspanya'ya getirdikleri anlatılır. Oysa Turgut Reis, onlarla savaşır, elde ettiği ganimetlerle doğduğu yere çeşmeler, sarnıçlar, mescitler ve en önemlisi "doğruyu yalandan ayırt edebilsinler diye" okullar ve medreseler yaptırır. Robin Hoodluğun yanı sıra Turgut Reis halkının aydınlanması için okul, medrese yaptıran bir aydınlanma savaşçısı oluverir.

Mavi Anadoluculaların her şeyin kökünü Anadolu'da bulma ve Batı medeniyetini bu topraklara bağlayarak dahil olma şeklinde gelişen varolan kültürü yeniden yapılandırma, Batı'yla nefret-hayranlık ikiliğinde gelişen şizofrenik ilişkisi, ulusun millî kültürünün ve edebî kanonunun da kurulması gibi yollara sapmış ve Kemalizmin bu alandaki projesiyle yer yer çakışmalar yaşamıştır. Anti-klerikal bir Türk milliyetçiliği için verimli bir toprak olan Mavi Anadolu düşüncesi 1950'lerden sonraki hakim Kemalizm yorumu için elverişli değilse de toplumsal ve kültürel düzeyde etkileri hâlâ çok güçlü bir anlayış olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Y. (1996), *Ege Sevgisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Anderson, B. (1993), *Hayali Cemaatler*, Metis Yayınları İstanbul.

Barrett, M. (1996), *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Belge, M. (1998), Edebiyat Üstüne Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Best, S. ve Kellner, D. (1998). Postmodern Teori, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bora, T. (1998), "Millî Kimliğim Kuruluş Döneminde Resmi Metinlerde 'Yunan Düşmanlığı' Neden Eksikti, Nereye Gitmişti?", *Defter*, 32: 35-42.

Bové, P. (1994), "The End of Humanism: Michel Foucault and the Power of Disciplines" Smart, B. (der.) *Critical Assessments* içinde, Routledge, Londra.

Chatterjee, P. (1996), *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Donald, J. vd. (1996), *Yitik Ülke Masalları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Erhat, A. (1979), *Mektuplarıyla Halikarnas Balıkçısı*, Adam Yayınları, İstanbul.

Erhat, A. (1996), *En Hakiki Mürşit*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Erhat, A. (1997), *Mavi Yolculuk 1*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

Eyuboğlu, S. (1994), *Mavi ve Kara*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.

Eyuboğlu, S. (1997), *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Fuery, E. ve Mansfield, N. (1997), *Cultural Studies and the New Humanities, Concepts and Controversies*, Oxford University Press, South Melbourne.

Gökberk, M. (1997), *Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık, İstanbul.

Halikarnas Balıkçısı (1986), *Sonsuzluk Sessiz Büyür*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Halikarnas Balıkçısı (1991), *The Sixth Continent*, Dışişleri Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Halikarnas Balıkçısı (1993), *Düşün Yazıları*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Halikarnas Balıkçısı (1994), *Hey Koca Yurt*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Halikarnas Balıkçısı (1995), *Arşipel*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Jusdanis, G. (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.

Koçak, O. (1997), "Türkçe'de Eleştiri", *Defter*, 31, 88-108.

Krishna, U. (1985), "Indian Radical Humanist Movement" Gopal, K. (der.) *Rationalism, Humanism and Democracy*, ANU Books, Meerut.

Kristeller, P. O. (1991), "The Cultural Heritage of Humanism: An Overview" Rabil, A. (der.) *Renaissance Humanism* vol 3 / *Humanism and Disciplines*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Mann, N. (1997), "The Origins of Humanism" Kraye, J. (der.) *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism* içinde, Cambridge University Press, Cambridge.

Reşit Galip (tarihsiz), "Türk Irk ve Medeniyet Tarihine Umumi bir Bakış", *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar Müzakere Zabıtları*, Ankara: T.C. Maarif Vekaleti.

Sezen, Y. (1997), *Hümanizm ve Atatürk Devrimleri*, Ayışığı Kitapları, İstanbul.

Sinanoğlu, S. (1980), *Türk Hümanizmi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ünder, H. (1996), "Kemalizm ya da Türk Devriminin Felsefesi Nedir?", *Mürekkep*, Kış-Bahar 1996, 31-48.

White, H. (1994), "Foucault's Discourse: The Historiography of Anti-Humanism" Smart, B. (der.) *Critical Assessments* içinde, Routledge, Londra.

Anatolian humanism: Cooperation with Kemalism in the construction of literary canon and national culture

In this essay the project of Anatolian humanists, namely Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Eyuboğlu and Azra Erhat, is discussed. At first a general frame of humanism is drawn and then Anatolian humanists' understanding of Anatolia is described and at last their relation with Third World nationalisms and the role they played in the construction of literary canon is revealed.

Humanism finds the roots of Western Civilization in the antique Greece and Latin world. Anatolian humanists also tried to find a root for their civilization. But they replaced antique Greece with Anatolia and its folks. For Anatolian humanists, whatever has been identified with Western Civilization, from science to philosophy had developed in Anatolia.

This project was on the one hand a solution for the identity problem of the new Turkish Republic and on the other hand a constitutive of literary canon, since it possessed a tradition. By using this literary canon and its idea of being Anatolian, Turkish Republic found a basis to separate itself from other contries.

Türk edebiyatında iki kuruluş anlatısı ve millî kimlik: *Devlet Ana* ve *Osmancık**

*Duygu Köksal***

> Bu anlayış, bu tutum, bu davranış toplamı, yani Osman Gazi Han kişiliği, bir ışık gibi ve gün doğumu nasıl renkleri, biçimleri belirtir, ortaya çıkartırsa, tıpkı öyle, erleri, yaşlı kocaları, karıcıkları ve ermekte olanları ile, bütün Oğuz'u kurmaktadır.
>
> (*Osmancık*)

Modern milliyetçilikler kaçınılmaz olarak modern-öncesini içerirler, hem modern hem de değildirler. Sosyoekonomik modernleşme süreçlerinin sonucunda ortaya çıkmaları açısından modern, fakat kimlik tanımlarını muhakkak bir modern-öncesi geçmişe dayandırmaları nedeniyle de modern değildirler. Bu paradoks milliyetçilik çalışmalarının önemli bir gözlemidir (Anderson, 1991; Smith, 1988). Modern-öncesi ve modern ayrımı, aşağı yukarı etnik milliyetçilikler ve yurttaşlık/toprak esasına dayalı milliyetçilikler ayrımına da denk düşer. Tabiî milliyetçiliklerin modern ve modern-öncesini aynı anda içerdiği görüşü, yukarıdaki iki milliyetçilik türünü birbirinden bağımsız olarak ele almayı sorunlu kılmakta ve daha çok her milliyetçiliğin kendi iç gerilimlerine dikkat etmeyi gerektirmektedir. Aynı paradoks Türkiye örneğinde de tartışılmakta (Kadıoğlu, 1996) ve özellikle Türk muhafazakârlığını anlamamıza yardımcı olmaktadır (Öğün, 1997; Bora, 1993).

Bu yazı modern-öncesi öğelerin Türk milliyetçiliğinde nasıl kullanıldığını Türk edebiyatının iki önemli yazarının birer tarihî romanı aracılığıyla tartışmaktadır. Doğuş ya da başlangıç mitleri milliyetçi ideolojilerin modern-öncesinden ödünç aldıkları en önemli kaynaklardır. Bunlar milletin ne zaman oluştuğu, hangi coğrafya(lar)da oluştuğu, bu coğrafyaya nasıl gelindiği, özgürlüğün nasıl kazanıldığı ve zafere nasıl ulaşıldığı, nasıl çöküşe geçildiği gibi soruları yanıtlarlar. Ayrıca kendine özgü bir millî kimlik ve bu kimliğin diğerlerinden üstün

---

(*) Birer kuruluş anlatısı olarak *Devlet Ana* ve *Osmancık* romanları üzerinde bir kültür çalışması yapma ilhamını bana Murat Belge'nin bu romanlar için yazdığı eleştiriler verdi. Kendisine ve romanları beraberce tartıştığımız Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü lisansüstü öğrencilerime teşekkür ederim.

(**) Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü.

olduğu iddiasını da içerirler (Smith, 1984). Doğuş mitleri her milliyetçi söylemde ön planda bulunmayabilirler ama toplu hafızanın derinliklerinde gerektiğinde edebiyat ya da sanat aracılığı ile başvurulmak üzere yatarlar.

Bu çalışma millî kimliğin -ki burada cumhuriyet dönemi Türk-İslam kimliği olarak alınmaktadır- temsil alanı olarak iki kuruluş mitine eğilecektir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu hikâye eden iki cumhuriyet dönemi romanında, yani Kemal Tahir'in *Devlet Ana* (ilk basım 1967) ile Tarık Buğra'nın *Osmancık* (ilk basım 1983) romanlarında, Türk milliyetçiliği için önem taşıyan birer kuruluş (başlangıç, doğuş) miti yattığı iddia edilmektedir. Her ne kadar bu iki roman Türk tarihinin yalnızca bir dönemini, yani Osmanlı Devletinin kuruluş yıllarını ele alsa da, aslında kuruluşun anlatılması Türk olmanın ne anlama geldiğinin de anlatısıdır. Tabiî ki burada *Dede Korkut Kitabı* ya da *Ergenekon Destanı* gibi epik anlatıların başlangıç mitolojisinin belkemiğini oluşturdukları yadsınmamakta fakat daha sonraki emperyal bir siyasanın, yani Osmanlı devletinin, kuruluş anlatısının da bütün bu öncekileri de içeren, daha büyük bir coğrafyayı ve daha uzun bir zaman dilimini referans olarak alan bir millî kimlik anlatısı olduğu önerilmektedir.

Osmanlı'nın kuruluşu her iki romanda da Orta Asya'daki eski yurttan başlayıp, Osmanlı üzerinden geleceğe (günümüze) uzanan bir çizgisel ve kapsayıcı kimliğin kuruluşunda anahtar rol oynamaktadır. Bu anlamda Osmanlı hem tarihsel ve reel bir devlet olarak geçmiş ve gelecek arasında önemli bir bağlayıcı işlevini yüklenmekte, hem de kuruluş hikâyesi metaforik olarak doğuş, yeniden doğuş ve sürekli yenilenme mitlerini bize sunmaktadır. Bu nedenle bu romanların Osmanlı Beyliği'nin devlete dönüştüğü bir tarihsel anlatı olarak okunmasından çok, cumhuriyet dönemi milliyetçi evreninin "doğuş" mitleri olarak okunmasında fayda vardır ve bu yazı ikincisini yapmaya çalışacaktır. Daha özelde bu çalışma ideolojik konum olarak açıkça Türk sağını temsil eden bir yazar olan Buğra ile, tarihsel materyalizmi benimsediğini belirten Kemal Tahir'in romanlarını milliyetçi söylem ve millî kimliği temsil edişleri bakımından karşılaştırmayı da hedeflemektedir.

Aşağıda öncelikle metodolojik açıdan romanlar üzerinde çalışarak kültürü çalışmanın sunduğu olanaklar irdelenecektir. Daha sonra ise bu kuruluş anlatıları millî kimliğe dair şu önemli sorular çerçevesinde tartışılacaktır: Temsil edilen kimlikte karizma nerede biter ve devlet adamlığı/kuruculuğu nerede başlar? Bu kimlik açısından *zamanda ve mekânda devamlılık* nasıl temsil edilmektedir? Bunda cinsiyetin ve kadının rolü nedir? Bu iki kuruluş anlatısında devleti ve dolayısı ile kimliği kuran etkenler nelerdir; soydan gelen özellikler mi, tarihsel koşullar mı kimliği kurarlar? Son olarak, bu iki anlatı 'fark'ın temsil edilişi bakımından nasıl karşılaştırılabilir?

Kötü romanlar, iyi metinler

Devlet Ana ve *Osmancık* romanlarının edebî değeri tartışmalıdır ve edebiyat eleştirmenleri tarafından sorgulanmıştır. Berna Moran *Devlet Ana*'yı tarihsel bir tezi dile getirmek için romans türünde yazılmış, Türk romanı açısından bir ilerleme kaydetmeyen bir eser olarak görür (1991). Murat Belge için de *Devlet Ana* roman türünün gerektirdiği kurallara uymamaktadır (1994:165), *Osmancık* ise iyi bir roman değildir (1994:170). Belge her iki romanın da temelde aynı milliyetçi alegoriye dayandığı belirtir ve yazarların ideolojik/politik duruşlarını eleştirir. Tarık Buğra'nın açıkça sağcı bir yazar olduğunu, ve Kemal Tahir'in de "kerim devlet" kavramı ile sağa kaydığını belirtir Belge (1994:176). Ona göre Kemal Tahir bu romanda "tarihî maddecilikten ödünç alınma terimlerle milliyetçilik" yapmaktadır (1994:160). Öte yandan bütün eleştirel tonuna karşın Belge, Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'daki bazı sezgilerinin siyasal açıdan önemli açılımlar sunabileceğini kabul eder (1994:176). Moran ise *Devlet Ana*'nın okur için çekiciliğini, kullandığı eski romans ve mitos formülleri ile okurun gururunu okşayan, idealize edilmiş bir Osmanlı kimliği sunmasında bulur (1991:180). Belge ve Moran yazılarını bu son iki görüş ile bitirirler. Elinizdeki yazı ise bu son iki gözlemle başlar.

Bu yazıda romanların edebî değerlerinden çok sundukları temsil dizgelerinin anlaşılması önemsenmektedir. Bu anlamda kötü romanlar da kültür/kimlik çalışmalarının alanına girerler. Hatta metinlerin daha büyük kesimler tarafından okunan, popüler yazın örnekleri olması önemlerini bir kat daha arttırmaktadır. Bu anlatıların hikâye ettikleri zamanı değil, romanların yazıldığı cumhuriyet döneminin kültürel temsil dizgelerini yansıttığı düşünülmekte, bu anlamda birer kültürel metin olarak okunmaları önerilmektedir. Burada kültürelden kastedilen ise *dönemin kimliği ve farklılığı temsil ediş biçimleri*dir. Bu anlamda kültürel olan kaçınılmaz olarak siyasaldır.

Burada arka planda yatan sosyal bilimler ve edebiyat arasında nasıl ilişkiler kurulabileceği sorusudur. Sosyal bilimlerin bir dalı, ya da bir bakış açısı diye tanımlayabileceğimiz 'kültürel çalışmalar' alanı için edebiyatın özel bir önemi vardır. Bu alan edebiyatı kurmaca/gerçeklik ikileminden de, toplumsal/metaforik ikileminden de kurtulmuş bir bakışla ele almaya çalışır. Sorulan soru metnin neden yazıldığı dönemde böyle kurgulandığı sorusudur, metnin gerçeğe ne kadar tekabül ettiği değil. Metin içerdiği tutarsızlıklar, eksiklikler, önyargılar ve çarpıtmalarla bir bütündür, önemli olan bunların toplumsal/tarihsel olanı anlamamıza nasıl yardımcı olabileceğidir.[1]

Bu iki tarihî romanı, Osmanlı'nın kuruluşuna dair bilgiler aktaran metinler olarak okumak mümkündür ama bu çok da ilginç değildir. Bu bilgiler zaten ta-

---

1 Bu konuda yazarın düşünceleri için bkz. Köksal (1998).

rihçilerce tartışılmakta ve araştırılmaktadır.[2] Bu metinleri Osmanlı'nın kuruluşunu cumhuriyet dönemi millî hafızamızı oluşturmak üzere yeniden kuran ya da yeniden temsil eden metinler olarak okumalıdır. Metinlerdeki gerilimler ve tutarsızlıklar ise bu kuruluşun veya yeniden temsilin zorluklarına işaret ederler. Yani millî kimliği kurmanın zorluklarına.

Kuruluş sözcüğü üzerinde biraz düşünmek ilginç olacaktır. Bu iki roman, bir çok başka roman gibi, birer değişim, başkalaşım, dönüşüm hikâyesidir. *Kuruluş* hem siyasal, hem de bireysel anlamlar taşımaktadır. Yazarlar anlatılarıyla, aynı anda Osmanlı devletini kurmakta, kişilikleri (Osman, Kerim Can) kurmakta ve edebî anlamda bir kurgu olarak romanı kurmaktadırlar. Kurmak fiilinin bu üç anlamının romanlar bağlamında örtüşmesi, millî kimliğin nasıl *kurulu* ya da *kurulmuş* olduğuna dair ipucu vermektedir. Bu kimlikte siyasal, kültürel ve kişisel/özel olan içiçe geçmiş ve yine kurgulanan bir metin aracılığıyla bizlere sunulmuştur. Kurgulandığından haberdar olduğumuz bir metin olarak roman, siyasal, kültürel ve kişisel alan üzerine inşa edilen millî kimliğin *kurulu* ya da *kurgulanmış* doğasını çalışmaya özellikle elverişlidir. Kötü romanlar bu anlamda iyi metinler olabilirler.

Karizma ve akıl arasında millî kimlik

Deli Dumrul'un Güncesi, Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi adlı önemli çalışmasında M. Bilgin Saydam bize mitlerin hem kişisel hem toplumsal düzeyde "benlik bilinçliliğinin gelişim serüveni" olarak anlaşılması gerektiğini göstermiştir (1995). Bu iki kuruluş mitinde de kişisel ve toplumsal benlik arayışı üst üste binmiştir. Her iki roman da birer büyüme *(bildung)*, olgunlaşma, geçiş *(initiation)* ve değişim hikâyesidir. Osmanlı Devleti'nin kuruluşu bu kişisel gelişim izleklerini takip eder. Kişisel hikâyenin gelişimi devlette sona erer, kimlik bulunmuş ve devlette cisimleşmiştir.

Osmancık romanı toy, heyecanlı ve pervasız bir gencin, devlet kurma misyonunu sırtlayabilecek olgunlukta bir lidere dönüşümünün hikâyesidir. Diğer bir deyişle bir kişilik arama ve bulma sürecinin, yani Osmancık'ın Osman'a dönüşmesinin, öyküsüdür. Osmancık delişmen, havai ve maceracı bir Bey çocuğu iken, Şeyh Ede Balı'nın uyarısı ile sarsılır. Osmancık'ın "dünya ne kadar büyük" diye gelişigüzel söylenmiş bir sözünü, Ede Balı dünyanın bazılarına göre büyük, ama bazılarına göre de küçük olduğunu, bunun bir sezgi, olgunluk ve sorumluluk meselesi olduğunu söyleyerek yanıtlar. Osmancık kızsa da kendine güveni sarsılır, derinden etkilenir. Roman hocanın Ede Balı olduğu bir olgunluk sınavı geçme çabasına dönüşür. Bu kişisel çaba devlet kurma çabasıyla örtüşür. Os-

---

2 Osmanlı Beyliği ve Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ile ilgili son dönemde üretilen eleştirel çalışmalar için bkz. Zachariadou (1997) ve Kafadar (1995).

man olgunlaştığında artık devlet kurma vizyonuna da sahiptir. Zaten Osman'ın olgunlaşması da bu vizyonun getirdiği yükü sırtlayabilmesi, bu sorumluluğu taşıyacak bir liderin özelliklerini kazanması demektir. Bu anlamda şahsi olgunlaşma siyasal olgunlaşma ile üst üste biner.

Devlet Ana romanı ise Söğüt'teki Rum Bacıları'nın lideri Devlet Hatun'un oğlu Kerim Can'ın kişilik mücadelesi etrafında gelişir. Osman'ın kişilik mücadelesi yine önemli fakat daha arka plandadır (belki biraz daha kaçınılmaz ve beklenilir bir gelişme olarak algılandığı için). Bir silahşörün oğlu olan Kerim Can dinî eğitim almakta ve Şeyh Edebali'nin yanında öğrenci olmaya hazırlanmaktadır. Ağabeyinin öldürülmesi ve Söğüt'te barışın bozulması ile, ve özellikle annesinin ve nişanlısının baskıları sayesinde kılıç kuşanır ve çatışmalara girer. Roman Kerim Can'ın kılıcını duvara asıp, eline Nizam ül Mülk'ün *Siyasetname*'sini alması ile sona erer. Devlet kurulmuş ve artık Kerim Can'ın silahşörlüğüne gerek kalmamıştır. Yeni devletin okumuş yazınışlara da ihtiyacı vardır, mollalık silahşörlükten daha az şerefli bir iş değildir.

Siyasal olgunluk (devlet kurmaya hazır oluş) *Osmancık*'ta değişmiş bir Osman Bey ile, *Devlet Ana*'da ise yine değişmiş bir Osman Bey ile kendine güvenini kazanmış bir Kerim Can aracılığıyla verilir. Her iki romanda da liderliği Osman bir nefs mücadelesi sonucunda kazanır. Osman ancak tutkularını, benlik duygusunu kontrol altına aldığında Bey olur. Kerim Can ise cemaatin, annesinin ve nişanlısının telkinlerine karşın mollalığı seçebildiği ve bu seçimini savunabildiği ölçüde olgundur.

Burada karakterlerin yaşadığı *geçiş*, nefsin, kaba kuvvetin alanından, aklın, hesabın alanına doğru bir geçiştir. Siyasetin alanı bireysel tutkuların alanı olmamalıdır, aklın, hesabın, sabrın alanı olmalıdır. Bu, Osmanlı devletinin kuruluşu için yaşamsal bir önem taşır. Her iki yazar da kuruluşu anlatırken duyguların alanından, aklın alanına geçişi özellikle vurgularlar. Kişisel bir geçişmiş gibi görünen aslında bir zihniyet değişikliğine, bir algı değişikliğine tekabül eder. Devleti algılayabilmek, ancak siyaseti algılayabilmekle mümkündür.

Romanlarda liderlik bir hesap kitap işidir. Savaşmak kadar barışı koruyabilmek de önemlidir ki bu da sabır ve kendi kendini kontrol demektir: "Düşmanın istediğine koşulmak akıl işi değil"dir (Tahir, 1993:143). Osman Bey'in kişiliğini aynı zamanda hem güç (fiziksel ve psikolojik), hem de bağışlama yeteneği belirler. Ertuğrul Bey'in ise gücü ve toplayıcılığının yanısıra, saygılı ad bırakma çabası ve adam güdücülük yeteneğinin altı çizilir (Tahir, 1993:170).

Delişmen *Osmancık* yavaş yavaş kılıcın iki farklı anlamı olabileceğini anlamaktadır. Kendi kılıcı duyguların ve sinirlerin buyruğunda, mizacının hizmetinde iken, babası Ertuğrul Bey'in kılıcının gelecek zamanların, eldekilerle elde edileceklerin ince bir hesabına dayanan, ölçüp biçen, tartan bir kılıç olduğunu anlar (Buğra,1992: 38).

Bu örneklerde önerilen değişim kişisel yetenekler (fiziksel gücün, güzelliğin,

etkileyici konuşmanın) yoluyla topluluğu sürükleyebilecek bir liderden -ki bu karizmatik liderdir-, yapacaklarını aklın ve ince stratejilerin tartısında ölçüp biçen siyasal lidere -devlet adamlığına- geçiştir. Ve devlet kuruculuğu söz konusu olduğunda bu da anlaşılır bir beklentidir. Fakat dikkat edildiğinde karizmanın ve kişisel duyguların alanının karşısına konulan alanın sadece akılcı, objektif bir siyasal alan olmadığı görülür. Bu anlatılarda siyasetin ve liderliğin, topluluğun kimliği ile yakından bağlantılı bir amacı vardır. Osmanlı Beyliği'nin liderlerine amaçlarından kaynaklandığı tahmin edilebilecek "iyimser bir rahatlık" ve "palavrasız bir güven" atfedilir ve bu özellikler bölgenin diğer güç odaklarını kavrayan karamsarlık hissi ile karşılaştırılır (Tahir, 1993: 417).

Her iki anlatıda da siyasal sorumluluk cemaatin geçmişini ve geleceğini birleştirebilen bir misyon anlayışının dışında düşünülemez. Demek ki siyasal olgunluk sadece aklın alanı değil, tekliğinden arınmanın, soy ve ülkü ile özdeşlemenin alanıdır ki bu da yine karizmanın alanına dönüş demektir. Belki de bu nedenle olgunlaşmış Osman'a Osmancık'ı unutmaması ama buyruğu altına alması nasihat edilir (Buğra, 1992: 183). Öyleyse bu anlatılarda duyguların, kişisel tutkuların ve çekiciliğin, yani karizmanın alanından, aklın, siyasetin, hesap ve kontrolün alanına tek yönlü bir geçişin temsil edildiği söylenemez. Topluluğun ülküsü içinde erimek söz konusu olduğunda karizma yine devrededir. Bu bağlamda romanlarda Osmanlı devletinin kuruluşu çerçevesinde şekillenen millî kimlik algılayışında karizma ve (devlet kuruculuğu, devlet adamlığı anlamında) siyaset birbirinden kolaykolay ayrılamaz.

Devamlılık, zaman ve mekân

> Osman Bey zamanın ta kendisidir; zaman, çünkü benimsenen ve gittikçe yaygınlaşan amaçtır.
>
> (*Osmancık*)

Romanlardaki Osmanlı devletinin kuruluş anlatılarını 'bir kimlik olarak Osmanlılığın' kuruluşu olarak okumak, bu romanları dar anlamda yorumlamaktır. Oysa bu romanlar çok daha kapsayıcı bir millî kimliği zamanda devamlılık teması ile kurarlar. Mekânsal olarak ise (Orta Asya'dan göç) bir kırılma, kopma söz konusudur . Bu kırılmaya rağmen eski yurdun hatırlanması devamlılığı yeniden sağlar. Bu bölümde her iki kuruluş mitinde devamlılık ve hatırlama temalarının nasıl işlendiği ve böylelikle, Osmanlı devletinin varlığı ile sınırlı olmayan daha geniş ve millî bir kimliğin nasıl oluşturulduğu gösterilecektir.

Modern milliyetçi ideolojiler iki farklı zaman kavramını aynı anda içerirler, yani epik ve modern zaman (Anderson, 1991; Bhabha, 1991). Bilindiği gibi epik zaman destanın ya da mitlerin zamanı iken, modern zaman romanın zamanıdır (Anderson, 1991, 22-35). Epik zamanda *synchronicite* yoktur, herşeyin birlik-

te ve aynı anda varolabileceği çok dolu, değerler, yargılar, inanışlarla yüklü bir zaman kavramıdır. Oysa modern zaman, kronolojik dizilim, sebep sonuç ilişkileri ve nedensellikler üzerine kuruludur. Modern zamanın herhangi iki noktasında aynı anda bulunmak mümkün değildir.

Osmanlı'nın kuruluşu *Osmancık* romanında öncelikle epik bir zamanda oluşur. Zamanda devamlılık teması o kadar güçlü ve belirleyicidir ki neredeyse herşeyin 'aynı anda oluştuğu' bir kimlik evrenine dönüşür kuruluş anı. Kuruluş'ta geçmiş, an ve gelecek içiçe geçmiş, üst üste binmiştir. Olgunlaşma yolundaki Osman, aşiretinin yayla dönüşünü bir tepeden izler ve şöyle düşünür: "Bu insanlarda, bu renklerde ve bu *zaman*da, en geniş hayallere bile sığmayan geleceklerin payı varmış gibi...sanki dağılmış, tel tel olmuş, belgesiz, nişansız, yadigarsız, hatırlanamaz olmuş geçmişlerin en kutsal emaneti varmış gibi..." (Buğra, 1992: 41) 13. yüzyıl sonu, 14. yüzyıl başında yayladıkları Domaniç'ten Söğüt'e göçen bir Türkmen topluluğuna atfedilen çok belirgin bir 'zamanda devamlılık' işlevidir bu. Bir emanet olarak devralınan geçmiş biraz dağılmış ve belirsizleşmiş olsa da oradadır. *Zaman* sözcüğü tam da epik anlamda, etraftaki hava, his, beklenti, ortam manasında, yani o tarihsel andaki oluştan çok daha fazlasını, ötesini belirtmek için kullanılmıştır bu alıntıda. Gelecek, örneğin, henüz ortada yoktur ama aslında potansiyel olarak, nüve olarak oradadır. Yazar, bu insan kaynaşmasını izleyen Osman'a ve biz okuyuculara, bu topluluğun Osmanlı devletine gebe olduğunu bildirmektedir.

Yine kişilik muhasebesi yaptığı anlardan birinde Osman aradığı amaç ve bu amacı taşıyanlara dair şunları düşünür: "Yakın ve ırak...zamanı paylaştıkları ve şu zamanları paylaşanları asla bilemeyecek olanlar; bilemeyecek ve bilmeden, bilmeyi düşünmeden bu zamanlardan kalma birşeylerle beslenecek, gelişecek olanlar..." (Buğra, 1992: 85).

Burada millî kimliğin 'kendinden menkul' olarak algılandığı açıktır. Diğer bir deyişle millî kimliğe teleolojik bir mantıkla yaklaşılmaktadır. Mantık şudur: Devamlılık ve bütünlük bu toplulukta vardır, çünkü bugünden bakıldığında Osmanlı devletini kuran topluluk daha farklı bir durumda olamazdı. Yazar kendi devamlılık algısını 13. yüzyıl Söğüt'ünde bu insanlarda içkin bir devamlılık özelliğine kolayca bağlamaktadır. Oysa yazarın bugünden bakışını cumhuriyetin millî kimlik koordinatları belirlemektedir.

Bunalımdan çıktığında yani kendisinden neler beklenildiğini anladığında ise Osman "artık bütünü anlamakta, kaal ül bela'ya ve haşre kadar uzanan iki zaman ucunu kavramaya başlamaktadır; Osman silinmekte, Osman erimektedir..." (Buğra, 1992: 88). Kurulan kimlik zamanlar ötesi ve davamlı olduğu kadar da bütünsellik arzaetmektedir. Yaşamın anlamıyla yakından ilgili, varoluşla ve nedeniyle sıkı sıkıya bağlantılı bir kimliktir bu. İçinde doğal olarak bir amaç taşır, yaşama anlam ve ivme kazandırır.

Bu anlamda *Osmancık*'ta epik zaman kesin olarak hükmünü sürmektedir.

Fakat bir yandan da roman bize modern zaman içinde gelişen bir tarih anlatısı da sunar. Romanda olaylar, savaşlar, doğumlar, ölümler kronolojik olarak birbirini izler, Osmanlı devleti yavaş yavaş kurulmaktadır. Farkedilir bir ilerleme, gelişme, ileriye doğru evrilme söylemi sezilir. Kuruluş süreci modern zaman açısından bakıldığında bir başlangıç, doğuş ve yenilenme sürecidir, dolayısıyla bir değişim, dönüşüm sürecidir.

Bir Domaniç yaylası gecesi küçüklü büyüklü cemaat ile oturan Osman, yoldaşlarının başka yerlerde, başka zamanlarda olmak istediklerini sezer. Yaşlıları büyük göç ve eski yurt çekmektedir. Oysa Osman'ın istediği bu değildir. O başka "sözler", başka "hikâyeler" istemektedir (Buğra, 1992: 10). Osman'ın aradığı yöneliş bir geriye dönüş ve eskiyi arayış değildir, ileriye doğru bir gelişimdir. Hatta Osman ne kadar hayran olsa da ağalarının kişiliğinden farklı bir kişilik istemektedir. Dizgin tanımayan isteği onu Kayı Boyu'nun "-törelerinden değilse bileğeneklerinden, alışkanlıklarından, günlük tutum ve davranışlarından" ayırmakta, uzaklaştırmaktadır. Ama ileriye doğru bu çizgisel değişim, yine de muhafazakâr söylemde açıkça ifade edilen *devamlılık içinde yenileşme*dir ki romanlarımızın vurguladığı *millî kimliğin devamlılığı* temasını tehdit etmez.

Devlet Ana romanının ise Osmanlı devletinin kuruluşunun maddi koşullarını vurguladığı ve açıkça ileriye doğru gelişen bir süreci anlattığı oranda modern zamanda geçtiği söylenebilir. Yine de bu romanda Buğra'nın epik zamanının işaret ettiği o geleceğe dair *(messianic)* beklentiye rastlanır. Tahir sık sık bize Osmanlı devletinin kurulduğu dönemin bir çöküntü çağı, coğrafyanın bir boşluk, anlamsızlık diyarı olduğunu söyler. Geleceğe dair, yani Osmanlı devletinin kurulacağına dair işaretler ve beklenti hep oradadır. *Osmancık*'ta görülen teleolojik 'amaç-kimlik' döngüsü arka planda durur.

Hatırlama devamlılık açısından çok önemlidir. Mitolojik açıdan hatırlamak, bilmek ve farkında olmakla aynı yeteneği temsil eder (Eliade, 1963). Mitolojik anlatılarda düşler hem geçmişi hatırlamak, hem de epik zamanın 'aynı anda oluş'larını temsil etmek için ideal kalıplardır. Düşlerde hatırlanan şey geçmiş, bitmiş bir şey değildir. Olmuş, olmakta olan ve olacak olanların üst üste bindiği düzlemlerdir düşler. Birbirlerinden farkları ne olursa olsun her iki anlatının merkezinde düşler yer alır.

Osmancık ölüm döşeğinde bir Osman Bey tasviriyle başlar. Oğlu Orhan'ın Bursa'yı ele geçirdiğini haber alan Osman Bey uykuya dalar, aslında hayatını hatırlamaktadır ve roman açılır (Buğra, 1992: 7). *Osmancık*'taki düşler serisi kronolojik olarak bakıldığında Osman'ın babası Ertuğrul Bey'in Şeyh Ede Balı'nın[3] tekkesinde gecelerken gördüğü düşle başlar. Tan yeri ağarana kadar kendisine verilen Kuran'ı ayakta ve Kıble'ye dönerek okuyan Ertuğrul sonunda uyu-

---

3 Şeyhin ismini Kemal Tahir 'Şeyh Edebali', Tarık Buğra 'Şeyh Ede Balı' olarak yazmaktadırlar. Bu yazıda hangi eserden bahsediliyorsa o eserdeki yazış tarzına bağlı kalınmıştır.

ya kalmış ve kısacık uykusunda bir rüya görmüştür. Rüyada bir ses ona Allah kelamına gösterdiği bu saygının kendisini ve soyunu yücelteceğini, şeref ve kudretinin bu saygıya bağlı olduğunu söylemiştir. Uyanan ve rüyasını Şeyh Ede Balı'ya yorumlatan Ertuğrul bunun bir ilahî mesaj olduğunu anlar. (Buğra, 1992: 50).

Roman için merkezî önem taşıyan rüyayı Osman görür. Osman yaylada bir kaya üzerinde tek başına oturmaktadır. Uzakta gördüğü tepeler artık Şeyh Ede Balı'dır ve o tepelerin ardından bir ay yükselir ki bu Malhun Hatun'dur. Malhun Hatun Osman'ın göğsüne iner. Ay artık ay değildir, şimdi Osman'ın göğsünde bir çınar fidanı büyümekte, serpilmekte, uzaklara dal salmakta, rahmet yağdırmaktadır. Osman uyanır ve rüyasını kendi tabir eder. Rüyası keşfedilmeyi bekleyen kişiliğini, niçin yaratıldığını göstermiştir ona (Buğra, 1992: 90-92).

Devlet Ana'da ise Osmanlı devletinin kuruluşunu müjdeleyen rüyayı gören gezgin ozan Yunus Emre'dir. Ozan yine şeyhin tekkesinde bir Cuma gecesi gördüğü düşte, Edebali'nin kucağından yükselen bir ay görür. Ay yükselip dünyaya nur yağdırırken Yunus Emre sağ yanında Osman Bey'i de görür. Ay inip Osman Bey'in gövdesine karışır, gömüldüğü yerde bir fidan büyüyüp yayılır. Yeryüzünü kaplar. Sabah rüyayı anlatmaya kalkan Yunus Emre Şeyh tarafından susturulur, aynı düş ona da gözükmüştür. Ozan artık Osman'a murat kapısının açıldığını ve Balkız'ı bir daha Şeyh Edebali'den isteme zamanının geldiğini müjdeler (Tahir, 1993: 206)

Devlet Ana'da diğer bir rüya ise Moğol şamanı Kamagan Derviş'in gördüğüdür. Dervişe göre bu yıl düşler yılıdır ve o Hüma kuşunu Söğüt üzerinde uçarken, Ertuğrul Bey'in evinin damına yaklaşırken, gölgesini ise Osman Bey'in başına düşerken gördüğünü Orhan'a anlatır (Tahir, 1993: 526).

Bu örneklerde düşler birer uyanıklık, hatırlama, bilme sezme alanıdırlar. Epik zamanı taşırlar ve buna bağlı olarak da millî kimliğin algılanışındaki teleolojik mantığı güçlendirirler. Yani gizli anlamlar ve semboller dünyası olmaları dolayısıyla düşler, verili kimliğin neden verili olduğuna dair açıklamalardır. Düşler aynı zamanda epik zamanı (düşün içerdiği efsanevî zamanı) tarihsel zamanla bağlantılandıran motiflerdir. Düşler gerçekleştiğinde epik zaman tarihsel zamanla kesişir. Düşlerde görülenler çıktığında artık tarihsel zamanın alanına geçilmiştir. *Devlet Ana*'nın daha çok bir modern zamanda kurulduğunu söylemiştik, fakat kullandığı düş, fal gibi mitolojik kalıplarla *Devlet Ana* tekrar tekrar tarihsel zamandan epik zamana geçer. Bu iki kuruluş anlatısı yoluyla gösterildiği üzere, millî kimlikler sadece modern zaman kavramıyla açıklanamazlar. Epik zaman, devamlılığa ve aynılığa yapılan ağır vurgu nedeniyle, milliyetçi ideolojinin ardında bırakamayacağı bir zamandır.

Cinsellik ve siyaset

"Malhun Hatun soyun, sopundur"
(*Osmancık*)

İncelediğimiz kuruluş romanlarının merkezinde kadın-erkek ilişkilerinin ağırlıklı olarak yer alması tesadüf değildir. Moran *Devlet Ana*'nın anlatı yapılarının romans türündeki aşk ve serüven kalıplarından oluştuğuna işaret etmişti (1991:167). *Osmancık*'ta ise aşk kalıpları (aşık olma, engellerle karşılaşma, sınavı geçme, sevgiliye kavuşma) daha da ağırlıklı olarak romana hakimdir. Bu olguyu yalnızca romanı popüler kılma ve okutma çabası olarak yorumlamak da hatalı olur. Söz konusu romanları kadın karakterler olmadan yazmak çok zor olurdu. Hatta kadın karakterlerin yokluğunda bu kuruluş anlatılarını yazmanın imkansız olacağı bile iddia edilebilir. Osmanlı'nın kuruluş anlatısında daha önce de belirtildiği gibi, hem bir başlangıç, hem de devam olgusu vardır. Tıpkı insanın doğumunun da yeni bir başlangıç ve hem de devam olması gibi. Bu anlatılarda soy, sop, gelenek, ülkü *devam* etmekte, fakat siyasal yapı yeni oluşmaktadır. Her iki romanda da kuruluş tam da bu nedenle bir kadın-erkek birlikteliği alegorisi olarak verilmiştir.

Romanlar birer doğup büyüme, evlenme, üreme silsilesi üzerinde ilerler. Siyasal kuruluş, doğuş ve devam etme (yeniden üre(t)me) metaforu ile olduğu kadar çoğalma metaforu ile de temsil edilmektedir. Süren göçlerle (Türkmenler ve Selçuklu devletinden göçenler) ve doğumlarla nüfus artmakta, topluluk büyümektedir. Bütün bu temsil sistemlerinin ortasında ise kadın figürü durmaktadır. Sevgiliye (kadına) ulaşmak için çekilen zorluklar, kimliği ve devleti kurmanın da zorluklarıdır her iki romanda da. Osman, Şeyh Ede Balı'dan kızı Malhun Hatun'u tekrar tekrar isterken sonunda şöyle der: "Ede Balı, Malhun Hatun'u bana ötesi için ver. Ede Balı, ben Malhun Hatun'u, gayrı ötesi için isterim. Sana, benim Zümrüd Anka'ın odur derim. Ver ki Oğuzlar, ıldızlara gitsin" (Buğra, 1992:99).

Osman ancak devlet kurmayı tahayyül edebilecek, yani boyunun siyasî geleceğini etkileyecek kararlar alabilecek bir olgunluğa ulaştığında sevgilisine de ulaşır. Bu anlamda sevgiliye ulaşma benlik/kimlik oluşumunun ayrılmaz bir parçasıdır. Bunu yalnızca mitos ve romans kalıpları içinde roman yazmak olarak yorumlamak, bu kuruluş anlatılarında gerek biyolojik, gerek ülküsel devamlılığa yapılan vurguyu gözden kaçırmak olur.

Bilindiği gibi Yuval-Davis ve Anthias (1989) kadının etnik ve millî kimliğin oluşum süreçlerinde nerede durduğunu çok iyi özetlemişlerdi. Onlara göre kadınlar bu süreçlere etnik toplulukların varlığını ve devamını biyolojik olarak sağlamak, etnik/millî sınırları korumak ve devam ettirmek, topluluğun ideolojisini yeniden-üretmek ve gelecek kuşaklara aktarmak, etnik/millî farkların tem-

silcileri olmak ve millî, ekonomik, siyasî ve askerî mücadelede bilfiil yer almak üzere katılmaktadırlar (1989: 7). Bu iki kuruluş anlatısında kadınlar özellikle topluluğu biyolojik olarak devam ettirmek işlevleriyle varolurlar. Etnik sınırları korumak anlamında kadınlara çok vurgu yapılmaz, etnik sınırlar en fazla Müslüman kadınla evlenmek ya da evlenilen Hıristiyan kadının Müslüman olması aracılığıyla korunur. Topluluğun ideolojisi ise kadınların doğurganlık işlevlerinin önemini iyi kavramaları ve doğuracakları çocuğu "yiğit" yetiştirmeleri yoluyla yeni nesillere aktarılır. Tabiî mücadelede bilfiil yer almak da en azından bir grup kadının (Rum bacılarının) işidir. Örneğin, bazı hisarlar kadınlar aracılığıyla zaptedilir. Romana adını veren *Devlet Ana* ya da Bacıbey, Tahir'in romanının en önemli karakterlerindendir. Rum bacıları diye bilinen kadın savaşçıların lideri Bacıbey tam anlamıyla yiğit, hatta erkeksi bir figürdür. Oğlunun molla değil savaşçı yetişmesini ister.

Öyleyse bu romanlarda kadının üretkenliğine, basit bir hayatta kalma meselesi olarak ve sosyo-ekonomik saiklerle değil, bir soyun öncelikle genetik ve sonra ideolojik devamlılığı meselesi olarak, vurgu yapılmaktadır. Ondan beklenen yiğit (savaşçı ve oğlunu, kocasını korkmadan savaşa gönderebilen) ve doğurgan olmasıdır. Birliktelikler ani vurulmalarla başlar, evlilikle sonuçlanır. Evlilik bir olgunluk, doygunluk halidir, doğurmak ve çoğalmak içindir yalnızca: "Osman Beğ için, artık, ne Osman beğ, ne Malhun Hatun! Osman beğ için, sadece ve ancak doğacak çocuğu ve çocukları önemlidir" (Buğra, 1992:175). Demek ki millî kimliği kurma süreci açısından bu anlatılarda özel alan siyasal alanla içiçedir, hatta özel alandan söz edilemez, siyasal alan tek ve herşeyi kapsayıcıdır. Üremek ve çoğalmanın ekonomik ya da doğal işlevi değil, siyasal işlevi ön plandadır.

Burada Kemal Tahir ve Tarık Buğra'nın romanları arasındaki bazı farklardan da bahsetmek gerekir. *Devlet Ana*'da Şeyh Edebali'nin kızı Bal kız, Osman'ın ilk eşi Mal Hatun'dan sonra evlendiği ikinci eşidir. Oysa Tarık Buğra, Osman'ın ilk ve tek eşi olarak yine Ede Balı'nın kızı Malhun Hatun'u tasvir eder. Aynılık ve devamlılık vurgusuyla kurulan bir millî kimlik için tek eşli bir Osman, çok eşli bir Osman'a tercih edilmiş olmalıdır. Buna karşın Tahir'in romanında daha açık bir cinsellik, hatta hayvanî, ahlâksız, eşcinsel cinselliğe sık sık rastlanır. Yine de Türkmen'lerde oğlancılığın olmadığı belirtilir. Cinsel sapkınlığın fiziksel saldırganlıkla yakından ilintili olarak tasvir edildiği romanda, kötü karakterlerin cinselliği özellikle abartılı ve hayvanîdir. Kemal Tahir külliyatının genelinde olduğu gibi burada da cinsellik hayatın önemli bir parçasıdır, Orhan'ın cariye kızlarla oynaşmaları, genç kızların cüretkâr buluşmaları vs. romanda yerlerini alırlar. Bu bakımdan Tahir'in milliyetçi ideolojinin millî kimlik tanımlarında içerilen normalleştirici, püriten ve ataerkill cinsiyet kalıplarını bozmaya çalıştığı söylenebilir.[4]

---

4 Bu kalıpları tartışan iki ilginç çalışma için bkz. Durakbaşa (1998) ve Arat (1998).

Kuruluş mitleri ve Osmanlı'yı tarihselleştirmek

Millî kimliğin temsil edilmesi açısından merkezî önem taşıyan soru kültürel öz ya da köken ile devlet kurmanın nasıl bir nedensellik ilişkisi içerisinde olduğu sorusudur. Modern milliyetçi ideolojiler aslında doğal (kendiliğinden) olarak tanımlanan bir alanla, yapay olarak oluşturulan siyasal alan arasındaki gerilim üzerinde varolurlar (Habermas, 1996). Doğal olan (soya veya cemaate ait) kültürel öz dışarıdan müdahaleler olmadığı takdirde hep vardır ve varlığını sürdürecektir. Bu varsayımdan çabucak bu özün, kimliğin karşılığını siyasal bir kurumda yani devlette bulması gerektiği varsayımına atlanır. Sahici ve değişmez olanın alanından birden yapay olanın alanına atlanır (Breuilly, 1982). Fakat milliyetçi ideoloji siyasetin alanının doğal olmayanın alanı olduğunu kabul etmek istemez, sonuçta devlet millî kimliğin cisimlendiği veya yansıdığı bir diğer doğallık olarak algılanır. Yani her millî kimlik belli bir devlete, bir devlet anlayışına tekabül eder. Soya dayalı olan özelliklerle, siyasî olaylar ve kurumlar arasındaki bu geçişliliğin, bu zıplamanın elimizdeki kuruluş mitleri için de geçerli olup olmadığını sormak, romanlarda önerilen millî kimliğin doğasını kavramak açısından önemlidir.

Kemal Tahir *Devlet Ana*'da kuruluşun belirli tarihsel koşullara bağlı olduğu bir dünya kurar. Bizans'ın bozulmaya yüz tutmuş toprak sistemi, devam eden göçler, Konya sultanlığının otoritesizliği vs... Osmanlı Beyliği ise uzun süren barış nedeni ile ganimet kazanamamakta, çevrelerindeki ahi ve çarşı sistemi düzenin sağlanamaması nedeniyle çökmektedir. Bu yapıda hâlâ iyi işleyen tek şey haber alma sistemidir, çünkü (her iki romanda da) savaşlar bilek gücü ile değil gizli haber alma teknikleri ve ağları sayesinde kazanılır. Bir serüven romancısı da olan Tahir devletin kuruluşunu, haber alma gibi son derece somut ve stratejik bir temele oturmuştur. Öyle ki Osman'ın kazandığı hemen her savaş ya kendisine kurulan bir pusuyu haber alması (ve karşı pusu kurması), ya da zaptedilecek kalenin içeriden gelen bir haberle fethedilmesi yoluyla kazanılır. Osman'ın savaşçıları şüphesiz ki çok yiğittirler, dövüşte ustadırlar ama *Devlet Ana*'da savaşları asıl kazandıran casuslar, kılık değiştirmiş dervişler ya da ahi teşkilatının haber alma örgütüdür.

Bu anlamda Osmanlı Devleti'nin kuruluşu kaba kuvvetten çok stratejik bazı hesaplara, 'yeraltı' ilişkilere, ve rasyonel bir örgüt yapısına, yani siyasal şartlara uyum gösterme becerisine (reel politiğe) dayalıdır. Osman'ın uzun uzun yayılma stratejisini Edebali'ye anlattığı konuşma bu bakımdan özellikle ilginçtir. Osman beklenildiği gibi Konya'ya yürümeyi değil sahipleri ile kendilerini de besleyecek topraklara yayılmayı hedeflemektedir (Tahir, 1993: 176). Anlatıda sistemin talan üzerinde durduğu kabul edilir. Kuruluş anlatısı, bir kılıç hakkı anlatısıdır bir bakıma. Fethedilen topraklarda dirlik, düzen sağlama karşılığında vergi alma, rüşvet, hediye, alış veriş temaları ve bunlar karşılığında ödenen paraların bolca yer aldığı oldukça maddî bir dünya çizilir.

Devlet Ana'da beyliğin gücü hakkında da yine pragmatik açıklamalar yapılır. Genç Orhan neden hisarlar içerisinde yaşamadıklarını şöyle açıklar örneğin: "Hisar kısmı tehlike yoksa bekler adamı...Geriden büyük yardım gelecekse bekler...Biz bir avuç insanız Lotüs hanım, yaban yere gelip konmuşuz. Bizim hisarımız atımızın sırtı, kılıcımızın kalkanımızın ardı...Zoru gördük mü çekilir gideriz" (Tahir, 1993: 405).

Evliliğin siyasetle son derece ilintili olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Tahir bu konuda güç ilişkilerinin nasıl devrede olduğunu açıkça sezdirir. Şeyh Edebali'nin kızını Osman'a vereceği müjdesini ulaştıran Kerimcan kendi kendine şöyle düşünür: "Haberi olmadığı bu dünyada, şeyhler beylerden damat, beyler şeyhlerden kaynata arıyorlardı" (Tahir, 1993: 214). Aynı evlilik *Osmancık*'ta, Osman'ın ulvi bir bütünlük vizyonuna ulaşmasını sağlayan, bir erme, yücelme, arınma işlemi olarak temsil edilir.

Osmancık'ta Kayı boyu ve etraflarında toplanan insanlar maddî koşulların üzerinde bir anlam ve amaç ile yüklüdürler (Buğra, 1992: 68). Kayı boyu Tanrı görevlisidir, seçilmiş bir boydur. Görevi ise insan topluluklarını birleştirmek, bütünleştirmek, onarmak ve yüceltmektir (Buğra, 1992: 101). Bu görevin ise kutsal bir misyon hissinin dışında nereden kaynaklandığına dair bir ipucu yoktur. Kayı boyu tek bir amaç için gönderilmiştir. 'Gönderilmek' sözcüğü özellikle ilginçtir. Kimin tarafından (Tanrı? atalar?) ve nasıl bir amaçla gönderildikleri sorularının cevapları açık değildir ama sezinlenmektedir (Buğra, 1992: 36) Zaten dünya da yeni bir soy ve yeni bir amaç beklenildiği bir dönemdedir (Buğra, 1992: 247).

Osmancık'ta savaş ancak ikincil olarak maddî koşullara bağlıdır. Osman savaşın gerekliliğini kardeş boyların beylerine şöyle anlatır: "Ben, Ertuğrul Gazi oğlu Osman derim ki, bizi bir yapan kanımız ve imanımız gereğidir; bizden olanları hor görenlere karşı çıkmak gereğidir; bize açılan eller gereğidir; davarlarımızı, develerimizi, atlarımızı, analarımızı, babalarımızı, oğullarımızı, kızlarımızı boğan darlığın gereğidir; anımız, şanımız; övüncümüz, güvencimiz gereğidir ki el kavuşturup oturmayı komalıyız" (Buğra, 1992: 170-171).

Ertuğrul Gazi'nin ailesi bir cenaze merasiminde bir kez daha görüleceği üzere bir "karakter bütünlüğü" ile tasvir edilirler. Özellikle gazanın Kayı boyu ve diğer kardeş boylar için, sevinci ve acısıyla birleştirici ve bütünleştirici olduğu vurgulanır. Gazada kocası şehit olan Ayna Melek için: "Gaza sonu kavuşanlardadır Ayna Melek ve kavuşanlar Ayna Melek'tedir; Kayı boyu ve kardeş boylar gaza'dadır; Osman beğ Kayı boyunda ve kardeş boylardadır; övünç paylaşılmakta, acı paylaşılmaktadır ve payları böylesine eşit bir bölüşme daha yoktur (Buğra, 1992: 242)" denmektedir.

Soyun en değerli amacı "ötelere yol açmak ve yön vermek"tir (Buğra, 1992: 364). Burada Kayı boyu başından itibaren imparatorluk kurmak, arkadan gelecek göçlere yer açmak ve yol göstermek misyonu ile yüklü olarak temsil edil-

mektedir. Sanki geldiği coğrafyada açıcı, delici ve ötesine geçici bir unsur olarak temsil edilen Kayı boyunda bu güç ve amaç hep vardır, hep varolmuştur. Osmanlı devletinin kuruluşunun özü de bu gücün barındığı harekettedir.

Bir karşılaştırma yapıldığında ilk göze çarpan *Devlet Ana*'nın Osmanlı devletini tarihselleştirme amacıyla yazılmış olduğudur oysa *Osmancık*'ta kuruluş için yaşamsal değeri olan soyun taşıdığı kültürel özelliklerdir. Türklerin (Oğuzların) gösterdiği devlet kurma, adil yönetim ve düzen sağlama yetenekleri soydan devralınan ve gelecek kuşaklara aktarılan özelliklerdir. Bu kültürel özellikler yalnızca bu dönemin ya da bu tarihsel şartların ürünü değildir, Türk soyunda mündemiçtir ve devamlılık aslında bu özelliklerin devamlılığıdır. Yani topluluğun ideolojik/siyasal özellikleri soya bağlıdır ve soydan ayrılamaz.

Öte yandan daha dikkatli okunduğunda *Devlet Ana*'nın da maddî koşulları ve siyasî pragmatizmi ne kadar öne çıkarırsa çıkarsın, topluluğun ruhuna dair yorumlar getirmekten geri durmadığı farkedilir. Osmanlı'nın bu romanda "kerim devlet" olarak temsil edildiğini, adil, insancıl ve barışçı bir siyasa olarak idealleştirildiğini Moran ve Belge de belirtmişti (Moran, 1991: 172-173; Belge, 1994: 160). Bu Türkmen topluluğu Bizans sınırında hüküm süren "boşluk, anlamsızlık, umutsuzluk" atmosferine bir dinamizm ve iyimserlik unsuru olarak girer. Osmanlı Beyliği ve Bizans tekfurluk düzeninde temsil edilen iki farklı insan tipi ve iki farklı kimliktir aslında. Yine de Kemal Tahir'in bu insan tipini bir öz, bir cemaat kişiliği olarak mı sunduğu, yoksa tarihsel ve siyasal koşullarla Osmanlı Beyliği çevresinde toplananlarının geliştirdiği bazı özellikler mi olduğu sorusuna cevap vermek güçtür. Çünkü Osmanlı'nın kuruluşunda Türkmenlerin gösterdiği dinamizm ve beceri aslında "arkası olmamanın", yabanlığın, hatta barbarlığın ve bir topluluk olarak hayatta kalma güdüsünün sonucu olarak da sunulmaktadır. Tahir rahatlıkla "Türkmen kısmı akılsızlığına güvenir" (Tahir, 1993: 152) ya da "Türkmen zoru görürse babasını asar" (Tahir, 1993: 266) diye yazabilmektedir örneğin.

Öyleyse kültürel öz ile siyasetin (devlet kurmanın) arasındaki gerilim *Osmancık*'ta kolaylıkla göz ardı edilerek aşıldığı, *Devlet Ana*'da ise romanın bu gerilim üzerinde durduğu söylenebilir. Bu nedenle *Devlet Ana*'nın millî kimliğin karmaşıklığı ve zorluklarının daha çok farkında olması beklenilir.

Millî kimliğin zorlukları ve *Devlet Ana*

Devlet Ana ve *Osmancık* karşılaştırması çerçevesinde soracağımız son soru ise bu romanların Osmanlı'yı kurarken millî kimliği kurmakta nasıl zorlandıklarıdır. Yani millî kimliğin sorunları, tutarsızlıkları, gerilimleri nelerdir bu iki anlatıda?

Milliyetçi ideolojiler millî kimliğin doğallığı algısını geliştirdikleri gibi 'aynılığı' algısını da beslerler. Millî sınırlar içerisinde -ki bunlar coğrafî veya kültürel olabilir- millî kimlik aynıdır ve birliğe hizmet eder. Bir imparatorluğun kurulu-

şunun anlatıları olan bu romanlarda ise aynılığı ve birliği temsil edebilmek oldukça sorunludur. Çünkü hem emperyal yapının kozmopolit kimlik anlayışı ile hem de kuruluş anının kimliksizlik eğilimiyle kaçınılmaz olarak karşı karşıya gelmektedir yazarlar. Bu açıdan romanlarda 'farklılık' nerelerde sahneye çıkmaktadır, nasıl temsil edilmektedir diye sormak ilginç olacaktır.

Buğra'nın romanında 'fark' yalnızca 'öteki'ne aittir. Millî kimlik tamdır, bütündür. Farklılığı ise ancak bunun dışında kalanlar daha çok da Müslüman Türk'lerin dışında kalanlar temsil ederler. Aslında Buğra farklılığı ya da düşmanı anlatmakla da fazla ilgilenmez, onun asıl istediği aynılığı vurgulamaktır. Romanda Müslüman olmayanlar ya hakimiyet altına alınırlar, ya da İslam'ı kabul ederler. Hristiyanların Türk'lere bakışını ise Buğra, Osman'ın dostu Mihail Kosses aracılığıyla verir. Kosses sürekli bu Türk'lerde neyin farklı olduğunu çözmeye çalışır ve gözler. Bir konuşmada babası ona "Şu Türkler bizi emer, eritir" der. Mihail de Türkler tarafından eritilmeyi artık bir alınyazısı olarak görmektedir. Dolayısıyla *Osmancık* romanında 'fark' yalnızca aşılmak, içerilmek ve aynılığa dönüştürülmek için vardır. Osmanlı emperyal kimliği sanki başından itibaren aynılık ve birlik taşımıştır ve bunu yaymıştır.

Devlet Ana'daki kuruluş öyküsü bu bakış açısıyla yaklaşıldığında daha ilginçtir. Kemal Tahir için gerek uç beyliği olma, gerek cinselliğin alanı, gerekse İslam dini 'fark'ın temsil edildiği alanlardır. Daha doğrusu Osmanlı'yı tarihselleştirmek isteyen bir Kemal Tahir bu farklılıkları göz ardı edemez, tersine bu farklılıkları romanını zenginleştirici karakterler, olgular olarak kullanır. Uç olmak hem coğrafî anlamda hem de kültürel anlamda uçta olmaktır. Yani sınırların belirsiz ya da geçirgen oldukları alanlardır uçlar ve bunu farketmek Osmanlı kimliğini bir bütünlük ve tamlık içerisinde kurmayı engeller. Hıristiyanlarla Türkler'in birlikte yaşadığı, İslam'ın çok çeşitli uygulanış biçimlerinin birarada bulunduğu bir alandır burası.[5] Savaşçı dervişler, abdallar, gaziler ve Ertuğrul'un boyunun yolları birleşir, ayrılır. Uçlarda yaşayanların bir bölümü "ademoğlu döküntüsüdür", gavura acımazlar, din yaymaya çabalarlar. Ertuğrul'un boyu töresiyle bunlardan ayrılsa da, düşmana karşı bu farklı kesimlerle rahatça birleşir. Bu nedenlerle millî kimliğin kuruluş mitini oluşturduğunu iddia ettiğimiz *Devlet Ana* romanı, aynı zamanda bu kimliği kurmanın zorluklarını da bize göstermesi bakımından kültürel çalışmalar açısından *Osmancık*'tan daha önemli ve daha zenginleştirici bir metindir.

Sonuç yerine

Her iki roman da ne sadece kurumsal anlamda devlet kurmanın öyküsüdür, ne de kişiler ya da dağınık bir cemaat için kimlik edinme sürecidir. Her iki roman

---

5 Bu konuda daha detaylı bir tartışma için bkz. Köksal (1995).

da *kimliği olan bir devlet kurma* öyküsüdür ki bu açıkça milliyetçi ideolojinin bir öngörüsüdür. Yani bu romanlar ne tarihte oluşan bazı somut yapısal değişiklikleri, ne de 14. yüzyıl başında Söğüt'te yaşayan bir grup insanın Türk-İslam kimliğini giderek daha çok benimsemelerinin öyküsüdür. Ama Türk-İslam ruhunu benimsemiş insanların bu kimliği öne çıkaran, hatta bu kimlik üzerine inşa edilen bir devlet kurma öyküsüdür. Bu kadar tanımlanmış bir kimlik ise emperyal (kozmopolit) devletin kimliği değildir millî devletin daha dar ve bilinçli kimliğidir.

Ne kadar aynılığa, bütünlüğe ve devamlılığa işaret ederse etsin, millî kimliği kurmak (yazmak) ancak belli gerilimlere razı olmakla mümkündür. Millî kimlik kaçınılmaz olarak epik zaman ve tarihsel zaman, karizma ve devlet adamlığı, soy ve tarihsel koşullar gibi karşıtlıkların birlikte ve gerilimli olarak temsil edilmeleri yoluyla kurulur. *Devlet Ana* romanı bu gerilimleri *Osmancık*'tan çok daha iyi yansıtması sebebiyle daha hassasiyetle dokunmuş bir millî kimlik örüntüsü çizmektedir.

Kültürel çalışmaların konusu *gerçekliğin temsil ediliş biçimlerini* anlamaya çalışmak olarak tarif edilebilir. Cumhuriyet dönemi kültürünün çalışılması açısından Türk mitolojisi önemli bir inceleme alanıdır. Bu mitolojik anlatılarda yeralan temsil sistemlerini çalışmak Türk-İslam kollektif hafızasını anlamamıza yardım edecektir.

KAYNAKÇA

Anderson, B.(1991) *Imagined Communities*, Verso, Londra.

Arat, Z. F. (1998) "Kemalizm ve Türk Kadını" *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 51-69.

Belge, M. (1994) *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bhabha, H. (1991) "DisseminNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation," (der.) Homi Bhabha, *Nation and Narration* içinde, Routledge, Londra.

Bora, T. (1993) "Yeni Türk Milliyetçiliğinin İki Yüzü," *Birikim*, 49: 8-17.

Breuilly, J. (1982) *Nationalism and the State*, Manchester University Press, Manchester.

Buğra, T. (1992, ilk basım 1982) *Osmancık*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Durakbaşa, A. (1998) "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler' " *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler* içinde, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 29-50.

Eliade, M. (1975) *Myth and Reality*, Harper and Row, New York.

Habermas, J. (1996) "The European Nation-State-Its Achievements and Limits" Balakrishnan, G. (der.) *Mapping the Nation* içinde, Verso, Londra, 281-294.

Kadıoğlu, A. (1996) "The Paradox of Turkish Nationalism and the Construction of Official Identity," *Middle Eastern Studies*, 32 (2):177-193.

Kafadar, C. (1995) *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*, University of California Press, Berkeley.

Köksal, D. (1998) "Sosyal Bilimlerin Kıyısında Edebiyat," *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek* içinde, Metis, İstanbul, 221-226.

Köksal, D. (1995) "Cemil Meriç ve Kemal Tahir'de 'Sahnenin Dışındakiler'" içinde, *Defter* 25: 118-125.

Moran, B. (1991) "*Devlet Ana*'nın Kalıpları," *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul.

Saydam, M. B. (1997) *Deli Dumrul'un Bilinci*, Metis, İstanbul.

Smith, A. (1988) "The Myth of the 'Modern Nation' and the Myths of Nations," *Ethnic and Racial Studies*, 11(1): 1-26.

Smith, A. (1984) "National Identity and Myths of Ethnic Descent," *Research in Social Movements, Conflict and Change*, 7: 95-130.

Tahir, K. (1993, ilk basım 1967) *Devlet Ana*, Tekin Yayınevi, İstanbul.

Yuval-Davis, N. ve Anthias, F. (der.) (1989) *Woman-Nation-State*, St. Martin's Press, New York.

Zachariadou, E. A. (der.) (1997) *Osmanlı Beyliği (1300-1389)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

National identity and two foundation myths in Turkish literature: *Devlet Ana* and *Osmancık*

One of the important paradoxes of modern nationalist ideologies is that it consists of modern and non-modern elements simultaneously. This paper is an attempt to contribute to the understanding of the relationship between these seemingly opposite dimensions of nationalist ideology. Foundation myths (myths of origin) are especially important sources for studying this relationship since they are reservoirs of ethnic/cultural elements for collective memory. It is claimed that the two historical novels by important literary figures of Turkish literature, namely Kemal Tahir's *Devlet Ana* (1967) and Tarık Buğra's *Osmancık* (1983), provide important material for studying the nuances of Turkish-Muslim national identity of the republican era. It is therefore claimed that these novels which are narratives of the foundation of the Ottoman empire, should be read as popular texts, establishing a temporally and spatially much wider identity for republican audiences. The fact that the two writers belong to different ideological camps within Turkish literature makes a comparison of the two novels particularly interesting; Buğra is known as a rightist figure, whereas Tahir is known as a historical materialist.

The methodological argument is that historical novels are to be read not as sources of historical facts about the past, but as particular representations of identity of the period in which they were written. Five questions about the nature of national identity represented in these novels are tackled: How are charisma (as the realm of passions) and statesmanship related? How are temporal and spatial continuity represented in these narratives? How are women and sexuality incorporated into these representations of continuity? What are the reasons for the construction of the Ottoman state in each case: ethnic/genealogical or historical conditions? Finally, how is ethnic, religious and sexual "difference" represented in these foundation myths?

The paper comes to the conclusion that, regardless of the differences between them, the two narratives are actually nationalist texts calling for a sense of pride and allegiance to an identity other than the Ottoman imperial identity. As nationalist texts, these narratives cannot evade the tensions or paradoxes inherent in all other nationalist ideologies.

Taklit aşklardan taklit romanlara: Genel kadın yazarlığı

*Süha Oğuzertem**

Ne rahat değil mi? İstediğine istediğini yaptırmak, söyletmek...

Bilge Karasu, *Gece*

Ders kitaplarının söylediğinin tersine, edebiyat bir bütün değildir; hiçbir zaman da olmamıştır. Bir edimler toplamı olarak kapsam ve tanımı da, onun parçası sayılan ürünlerin değeri de her zaman tartışmalı olmuştur. Toplumun alıştığı yazarlık ve yazınsallık imgelerini kolaylıkla yeniden üretebilen ürünler, hiç de eleştirel olmayan bir tür eleştirinin de desteğiyle, 'değerli' ve 'önemli' konuma yükselebilir, 'edebiyat olarak' topluma sunulabilir ve 'edebiyat'a genellenebilirler. Bu nedenle, yaşayan edebiyatı değerlendiren eleştiri, 'özel' ya da 'kişisel' bir edebiyat üretimi yoluyla kendi sesini duyuran ve bizi insan olarak kendimizle yüzleşmeye ve kültürel çokseslilik içindeki yerimizi almaya davet eden edebiyat yapıtının insanî mesajı ile 'genel yazar' imgesinin ve 'genel edebiyat' başarısının peşinde koşan yazar ve yapıtların teksesli ve indirgemeci tavrını ayırdetmek zorunda kalır.

Yeni edebiyat ürünleri bir bakıma hep 'özgün' ve 'farklı'dırlar, ancak bu nitelikler onların genelleşebilmeleri için bir neden oluşturmaz. Bu yüzden, arka kapak yazıları, reklâmlar, ödüller, çoksatan listeleri, söyleşiler ve tanıtma yazıları devreye girer. Ürünlerin satılarak çoğalmalarına yönelik bu toplu çabada, paradoksal şekilde, onların tikellikleri vurgulanır. Bu vurgu, bir 'yığın' olarak okurun değil, edebiyatın yaşamı anlamlandırma vaadine uygun şekilde, tek tek okurların beğenilerini harekete geçirmeye yöneliktir. Arka kapakta rastlanan, "okura 'çoktandır özlediğim, okumak istediğim roman' dedirtecek türden bir çalışma" türü sözler bir yandan çoğaltıcı, bir yandan da tikelleyicidirler. Sanki eleştirmen yokluğunda 'eleştirmen gibi' yazılmış, okur yokluğunda 'okur gibi' düşünülmüştür.

(*) Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü.

Ürüne dışardan yapılan bu müdahalelerinin başarısının ürünün de 'söylendiği gibi' çıkmasına bağlı olduğunu söylemeye gerek var mı? Bazı ürünler sözünü ettiğimiz çoğaltma devresinin kapanmasına var güçleriyle çalışır ve genellenebilirlik katsayılarını başarıyla yükseltirler. Aşk romanları gibi bazı türler üzerinde uzmanlaşan büyük yayınevlerinin, yaptırdıkları araştırmalar yoluyla, okurlarının nasıl ürünler istediklerini saptayıp anonim yazarlarını onlara verdikleri şemalara göre çalıştırdıkları biliniyor. Öte yandan, modern kamu alanının zorunlu kıldığı gayrişahsi ilişkilerin, şiir, deneme, anı ve biyografi gibi tikel ilgi odaklı ve kişiye daha fazla bağlı türlerin genellenebilirliklerini olumsuz yönde etkilediği görülüyor. Buna karşılık, her bakımdan modern bir tür olarak roman, yanılsamalı gerçeklik benzetisi, sentezlenmiş tipleri, ayarlanmış kurmacalık derecesi ve yalnızlaşmış okurların imgesel özdeşleşme ve bilinçdışı sürüklenmeye duydukları gereksinime verebildiği yanıt ile piyasada çok daha şanslı olabiliyor ya da zaman içinde bu duruma gelebiliyor. Bir romanın aynen söylendiği ya da beklendiği gibi çıkması için bir birey olarak yazarın yazarlığa ilişkin tavrının 'romancı' imgesine uygunluğunun yanısıra ürününün de 'roman gibi' olması gerekir. Yazar ve yapıt 'yeni' ve 'farklı' olmalı, ama aynılığı yeniden üretebilmelidir.

Ürünlerin kalıcılık-geçicilik, popülerlik-marjinallik eksenlerindeki yerleri zaman içinde yer değiştirebildiğinden, bu ayrımlar 'genel yazar'ın 'genel edebiyat' adına elde ettiği başarı ile bire bir ilişkili değildir. Yaşayan edebiyatın tarihe nasıl malolacağı da, tarihe belli bir şekilde malolmuş bir edebiyat ediminin sonraki tarihsel kesitin edebiyat tarihindeki yeri de önceden kestirilemez. Ancak, 'genel edebiyat'ı, toplumun alıştığı yazarlık ve yazınsallık imgelerini kolayca yeniden üretebilmesi ile tanımlıyorsak, bunun da aslında herkesin yapabileceği bir şey olmadığını teslim etmek zorunda kalırız. Örneğin, her edebiyatçı okura belli bir romanı değil de, tür olarak romanı okumuşluk duygusunu veremez. Okura tuttuğu aynada ona kendini unutturabilmek, kendisiyle yüzleşmesini ya da hesaplaşmasını erteletmek, ona bildiğini yeniden öğrettiğini farkettirmemek, onu bilinçdışı savsözlerine bir kez daha inandırırken bir yandan da ona kültürlüleştiği yolunda bir özimge kazandırabilmek belli bir varoluş tarzını, bir tür kamusallaşmış benliği gerektirir.

Postmodernizm çerçevesinde gündeme gelen ve hiç de yersiz görünmeyen bir kaygıyı da anımsayarak, genel edebiyatı üreten ve genel edebiyatın ürettiği yazarın, bir yazarlık işlevinden ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Burada yazar ve ürünü mitsel bir prototipin, hatta bir arketipin peşindedir. Genel yazarlık işlevlerince güdümlenen bir edebiyat manzarasını başarılı bir 'genel romancılık' örneğinde ele aldığımızda, burada yazınsallık tanımı dahil bütün anlamlandırma edimlerinin sürekli olarak özel ve kişisel olandan kaçış ile ötekinin farklılığını kabule giden yolların tıkanması üstüne kurulu olduğunu farkederiz. Burada içerik, anlam arayışının taklidinden, sorulan sorular, retorik sorularından, 'sır'

olarak ortaya konanlar, bilinenlerden ibaret kalır. Bir üründen diğerine yinelenen mitoloji ise ilk bakışta kişisel gibi görünse de aslında 'hiç kimse'ye ait olan ve bireyliğin skandalı denebilecek bir alegoridir. Bu tür edebiyat ve yazar, tanım gereği, kişilerle, kendilerine özgü farklılıkları olan otantik bireylerle (ve bu arada özel mekânlar ve anlam yüklenmiş doğal nesnelerle) ilgilenemez. Çünkü böyle bir ilgi, basmakalıplaşmış Öteki'nin çoğullaşıp farklılaşması sonucunu doğururken yazara da kendi benliğine ilişkin bir derinleşme ve içgörü kazanma yolunu açar. Bu ise edebiyat etkinliğini özelleştirip mahremleştirir, genelleşmenin, genellenebilirliğin yolunu tıkar.

Genel yazarlık edimine yakından bakmanın etik ve estetik değerleri asıl temsil eden kişisel edebiyatları daha iyi tanıyabilmekten başka bir amacı olamaz. İnsan olarak bizi asıl ilgilendiren anlamlılık, özel olanın bir türevi olsa da, bu, her zaman, genel olanla, basmakalıp Öteki ile çatışma içinde kendi alanını oluşturmaktadır. Basmakalıp Öteki'nin oluşturulma süreçleri ise her zaman irdelenmeye ve eleştirilmeye muhtaçtır. Bu yüzden, piyasa bize 'beğenmediğini almama', 'istemediğini okumama' özgürlüğünü tanısa da, değerlerinin farkında olan bir eleştirinin kendi güzel yapıtlarına kapanıp onlarla yetinme gibi bir lüksü olamaz. Özel olandan kaçışın irdelenmesi ve eleştirilmesi, edebiyat alanında çokseslilığin korunması, daha geniş anlamda ise kültürelliğin korunması anlamına gelir.

* * *

Genel roman örneklerini peşpeşe okuduğumuzda -herhangi bir sıra gözetmek şart değildir- bunları, aşk, tutku, nefret; ihanet, intikam, cinayet; yenilgi, delilik, vahşet gibi sözcüklerden imge, tema ve olay örgüsü türetme çabalarının ürünleri olarak görürüz. Anlatıcılar ve karakterler, tipik olarak, çok özel sırlara sahiptirler, derin acılar çeker, benzersiz trajediler yaşarlar. 'Şeytanla işbirliği' ve 'günaha davet' gibi temalar bile özgürlük vaadinden, başkaldırı ahlâkından soyutlanmış ve yığın kültürüne, tabloid ahlâkına malolmuş ve mazmunlaşmış halleriyle sunulurlar. Bu çabalara, 'aşk ölümdür', 'roman cinayettir', 'romancı tanrıdır', 'kadın orospudur', 'kadın rahibedir' gibi klişeler de eklenince (herhangi bir) romancının ilk bakışta kişisel gibi görünen mitolojisiyle karşı karşıya bulunduğumuzu anlarız. Zamanımızda artık iyice kalıplaşmış bulunan 'roman' imgesinden, 'genel roman'dan beklenenler de zaten bunlardır. Genel roman anlatıcısının, hikâye anlatıcısının tersine, kendisinin himmete muhtaç oluşunun tipikleşmesi, Walter Benjamin'in yıllar öncesinden gelen gözleminin iyiden iyiye kurallaştığını, genelleşmiş haliyle romanın gerçek insanî ilişkileri, çatışmaları ve toplumsal çokseslilığı barındıramaz hale geldiğini düşündürür. Genel yazar, hazır şekilde devraldığı 'roman' ve 'romancı' imgelerinden kendiliğinden türeyen değerlerin getirisi ile bir rantiye olarak geçinebilmekte, romanlara iyi giden kavram ve imgelerden bir roman dünyası yaratabilmektedir. Başka bazı türlerin

tersine, romanın, yazınsallığı çok daha az olumsal olan, diğer bir deyişle, dayandığı uzlaşımların yerleşikliği nedeniyle, yazınsallığı neredeyse baştan garantileyen bir tür oluşu da, genel yazarın 'romancılığı' üstlenmesini onun adına yapılan bir seçim durumuna getirmiştir. Modernliğin bu tipik türü, gayrişahsi anlatım ya da dramatik aktörlük için sunduğu olanaklarla -belki de yalnız bu yüzden- genel yazarı kendisine çeker. Bu çağrıya istemi dışında yanıt veren romancı örneği de kendisinden doğurduklarını değil, 'roman'dan türettiklerini aktarır. Bazı örneklerde bu tavır o kadar belirgindir ki roman metninden bölümler bile bütün romanların özeti, yinelenişi ve karikatürü gibi görülebilmektedir:

> Bütün sevgililer gibi onların da kendilerine ait, çarpışmalarla, savaşlarla, ateşkeslerle, yalanlarla, iktidar mücadeleleriyle, zaferlerle, yenilgilerle dolu iki kişilik bir tarihleri vardı ve bütün tarihler gibi onların özel tarihi de, çekilen acıları, yoklukları, yıkımları, kıtlıkları, öfkeleri kaydetmiş, küçük mutluluklarla anlık sevinçlerini belleğinden silip atmıştı (*YÖT* 212-13).[1]

Pasaj, bütün aşklar, bütün kişilikler, bütün özel tarihler, dolayısıyla bütün romanlar hakkındadır ve onları yineler. Sözü edilen 'özel tarih' ise bir şaka olabilir ancak. Anlatıcı, özeli genel içinde, kişiliği tarih içinde eritebildiği, yok edebildiği oranda yapıtın 'edebiyat'a malolacağına inanıyor. Romanın anlamsal kuruluşunu da bu inanç belirliyor. Pasajda kişileştirilen tarihe verilen etken rolün tek taraflılığı, burada tarihin değil, taslak halinde kalmış kişileri çaresizleştiren bir Tarih nosyonunun söz konusu olduğunu gösteriyor. 'Her roman'a ilişkin bu özette tarih, kişisellik ve özel olan iflas etmiş durumda. Tarihin yerini alan tarih alegorisi mekanik şekilde işliyor, karton kişiler, her kavşakta, tarihüstü bir yapının gündelik tecellisine maruz kalıyor, Tarih tarafından belirleniyorlar. Tarihin, kişiselliğin ve özel olanın iflas ettiği yerde kültürelliği garantileyecek üçüncü kişilerin bulunamaması doğal olduğundan, pasajın anlattığı gibi, geriye iki kişinin kalmış olması da ilk bakışta normal. 'İki kişilik dünya' ise bizi romans arketipine götürür ve burada aslında iki *farklı* kişi de bulunmaz. Bu ilksel sistemde iki, birin bölünmüş halinden, aynadaki yansımasından başka birşey değildir.

Genel yazar kişilerinin taklit ve taslak halinde kalma zorunluluğu, Öteki'nin-bu vaka özelinde 'kadın'ın-özelliksizliğinde yetkin anlatımını bulur. Bu yazı için seçilen yapıtlara baktığımızda, "kadınları çok iyi anlatan bir yazar" ya da "bir kadın yazarı" olabilmenin (*Aktüel* 357 (1998): 29), kadınları alabildiğince kişiliksizleştirmekten geçtiği anlaşılıyor. Bu serinin bütün yapıtlarında, 'bir kadın', sürekli olarak 'bütün kadınlar'a dönüşüyor, hiçbir kadın, 'kadının özü'ne ilişkin basmakalıp yargılardan ayrı düşünülemiyor. Kadın karakterlerin çizimi ve anlatılan ilişkilerden çıkan sonuç bir yana, en sıradan nitelemeler bile sanki 'her kadın' hak-

---

1 Bu incelemede kullanılan örnekler Ahmet Altan'ın Can Yayınları tarafından yayımlanan yapıtlarından seçildi. Bu yapıtlara yapılan göndermelerde kullanılan kısaltmalar kaynakçada belirtiliyor.

kında olmak zorunda: "bütün kadınlar gibi"; "her kadın gibi"; "benim kadınlarımın bedenleri"; "kadınlar her zaman"; "[k]adınlardan farkım"; "[k]adınlar sabırsızdı"; "kadınların bana... yaptıkları," vb. (*TM* 40, 65, 81, 82, 83, 112). Yalnız romanların anlatıcısı ve karakterleri değil, 'gerçek yazar'ın söylemini yansıtan denemeler bile genelleme mantığını sürdürüyorlar: "Kadınların bizde uyandırdığı duygular"; "Kadınlar gibi vahşi," vb. ("Sevdiğini Söyleyememek," *KSK* 32-33). Yeniliğe ve farklılığa izin verilmeyen, her kadının 'genel kadın'ın türevi olduğu bu evrende "her yeni kadın" (*TM* 66) gibi anlatımlar paradoksal oluşlarıyla sistemi bir kez daha ele veriyorlar. Diğer yandan, "bir kadının kalçalarını avuçladığınız zaman hissettikleriniz" (39) türü sözlerdeki "kadın" da kuşkusuz umuma ait olan 'genel kadın'dır. Bu söylemde, özel olanın ya da belli kadınların farkına varmak olanaksızlaşmış durumda. İnsanın, ad, yüz ve göz gibi özellikle anlamlı olabilen ve içselliğine gönderme yapan niteliklerinin tipik olarak tanınamaması ve yüzeye ilişkin özelliklerine yapılan vurgu da -bu vakada 'et' saplantısı- genelleme ekonomisi ile uyum içinde. Hatta, 'kız' ve 'kadın', yeterli nitelemeler sayılabiliyor: "Kızla buluştuğum gün de bir kadınla randevum vardı" (19).

Herkese ait bu genel kadın, ya da genel yazarın bir türlü kurtulamadığı fahişe, ötekilerin Öteki'ne dönüşümünü ya da zaten ondan türemiş oluşlarını garantiliyor. Ürünlerdeki kullanım sıklığına bakılacak olursa, genel yazar, bu sözcüğe (ya da onun dile getirdiği kavrama) kurtarıcı bir görev yüklüyor. Bu sözcüğün başka zamanlarda çağrıştırabilecekleri değil, bu vaka özelinde imgelenme biçimi, genelleme gramerinin temel yapı taşı olarak işlev görüyor. 'Orospu', tek tek kadınların 'genel kadın'ın türevlerine dönüşümlerini kolaylaştırıyor. "Her kadında biraz orospuluk vardır" (52) ya da "Hepsi orospudur" (123) gibi sözleri orospuluğu *roman gereği* kabul eden ya da mesleği *roman gereği* o olan kadınlar söyleyince kadının (zaten) genelliğine ilişkin yargı pekiştiriliyor, bu evrensel hakikat, genel edebiyat gereği, genel kadınların kendi ağızlarından itiraf edilmiş oluyor. Benzer şekilde, 'prenses' olarak nitelenen bir kadının orospulaştırılması da özel bir buluş olmaktan çok genel yazar diline egemen olan gramerden türer. Ne de olsa, 'prenses', dildeki yaygın kullanıma göre 'çok özel bir kadın' mecazıdır ve özel bir kadını genel kadına dönüştürmek bu gramerin neredeyse otomatik olarak yerine getirdiği bir işlevdir.

Genel romancı, ürünün yığınlaşabilmesi için merak uyandırabilmek zorunda olduğundan aşka, cinselliğe, esrara, cinayete, intihara, vb. gereksinme duyar. Ancak, çizdiği karakterlerin genelliğine tutkun olduğundan, bunları üreten zevksiz, renksiz, tatsız ve basmakalıp iç dünyayı gizleyebilmekte zorlanır. 'Kadın'ı anlatma arzusu, buradaki örnekte, sürekli olarak azize, orospu ve prenses gibi kalıplaşmış kadın imgelerini, "uçları koyu ve dikti" ya da "çıplak ve azgın kadın eti" gibi beylik anlatımları ısrarla devreye sokmak zorunda kalır. Anlatılacakların anlatılanların yinelenişinden ibaret oluşunun işaret ettiği duygusal yoksulluğun farkına varılamaz. Daha önce kurgulanmış olan genel kadının onu

kurgulayan kurgusal romancıyı gelip bulması ve bunun da romanın konusu olabilmesi, aynının aynıdan -aynadan- türeyişinin sağlam bir örneğini oluşturur. Yeni karakter 'bu' romancıya gelip "Son romanınızdaki kadın beni anlatıyor" dediğinde (12) 'yeni'nin genelden türetildiği iyice belli olur. Anlatıcı, bir romancı tipi olarak kurgulandığı gibi bu tipe gelip "kendimi daha iyi tanıyabilmek için sizinle muhakkak tanışmalıyım" diyen (12) kız da genelin ve hazırın bir çeşitlemesi olarak alegorik konumuna yerleşmiştir. Kimin kimi tanıdığı ve/ya da tanıyacağına ilişkin belirsizlik, anladığımız anlamda bir tanıma ya da tanışmanın söz konusu olamayacağına ilişkin ipucunu baştan verir. Sistemin mantığı, 'onlardan biri' olan kızı 'onlardan biri' olan romancıya getirerek baştan kapalı olan devreyi 'tecelli' boyutunda da tamamlar. Taraflar, "hayatın sırrının kadınlarda gizli olduğuna inan(mış)" (13) şekilde buluşurlarsa da burada aslında ne 'taraflar' vardır, ne 'buluşma', ne de 'sır'. Kadınlara atfedilenler, romancıların özellikleridir, romancılarınki de kadınların. Romancı, nasıl genel yazar örneği olarak kalabalıksa, yeni gelen kız da öyledir, çünkü geneldir. Bu şöyle anlatılır: "Onunla konuşmak aynı anda bir dizi insanla konuşmak gibiydi, yanımda oturanın o bir dizi insandan hangisi olduğunu yakalayamıyordum" (15). Başka bir yerde, romancının kimliksizliği kızınkini aynalar: "'Ben' diyebileceğim bu birçok insan arasında ortak bir nokta bulamıyordum, her biri öbüründen farklıydı ve her biri öbürüne yabancıydı. Ruhum, içinde birbirine benzemeyen birçok insanın yaşadığı kalabalık ve dağınık bir otel gibiydi" (114). Romancının kadınla paylaştığı parçalanmışlık, 'aynılık bilgisi'ni ertelemeye yöneliktir, fakat bu bilgi her an yüzeye vurmaya hazırdır. Kim ve ne olduğu güya bilinmeyen kadının o ölçüde de tanıdık olduğunun vurgulanması zorunludur: "Kim olduğunu, ne olduğunu bilmiyordum, yüzünü bile aklımda tutamıyordum, ama bu kız bana yabancı gelmiyordu" (39). Bu durumda, kadının genelliğine -orospuluğuna- ilişkin hakikatin romancı tipinin kendisine ilişkin bir kaygı olarak okumamak da olanaksız hale gelir. Ne de olsa, hem genel karakter, hem de genel anlatıcı kimliksizleş(tir)me rejiminin ürünüdürler. Genelleştirilerek kimliksizleştirilen ile genelleşerek kimliksizleşen bir ve aynıdır. Nitekim, romancı tipi, "bu kızda aslında bana benzeyen birşeyler vardı" (45) ya da "üçümüz de birbirimize benziyoruz" (93) dediğinde okurun zaten sezdiği bağlantılar neredeyse doğrudan açığa vurulmuş olur. Kendini arayan kadın ile kadını arayan erkek ayna karşısında buluşurlar. Asıl sır buradadır.

'Benzerlik' söylemi, asıl olan aynılığı perdelemeye çalışırken klasik romana ilişkin bir beklentinin -farklı insanların birbirini tanıması- epey silik bir izini taşımaktadır. Yeni denen herşeyin eski olması ve 'bir kadın'ın hep 'bütün kadınlar'ın temsilcisi ve tecellisi olarak gündeme gelmesi, kuşkusuz, aynalama sistemindeki tutsaklık ya da kimliğin Öteki'nin taslağı halinde kalmış olmasıyla ilgilidir. Bu yüzden, bir yandan, bütün kadınları bilmek, kadın uzmanı olmak, kabadayılık, serserilik gibi jestler erkeklik alanındaki bir temsil boşluğunu doldu-

rur gibi görünür. Kadının envanteri çıkarılır ve istatistik malzemesi yapılır; kadın, hâlesinden soyulmuş şekilde, pozitivist bir kadın ilminin nesnesine dönüşür; madenî bir varlık, kendisine sevişme teknolojisi uygulanan bir hammadde haline gelir. Diğer yandan, genellemelerden doğan ideolojik şiddet, hem aynı olma kaygısını, hem de aynı olmama gereksinimi dile getirir. Bu yüzden, görünüşte herşeyin bütün ayrıntısı ve baştan çıkarıcılığıyla itiraf edildiği bu rejim belirgin bir suskunluk alanı bırakır; sürekli olarak kadınla aynı olma(ma) kaygısını dile getirse de bunun adını koymaya yanaşmaz.

* * *

Romansların idealize edilmiş aşk söyleminin eleştirisi, roman türünün doğuş dönem(ler)inde özel bir yere sahipti. *Don Quixote* (1605, 1615) ile *Araba Sevdası*'ndaki (1896) eleştirel tavır bu bakımdan dikkate değer.[2] Burada ele aldığımız romanlar ise Ekrem Bey'in yapıtından bir yüzyıl sonra, başlangıçtaki misyondan kopuşu, taklit aşkın eleştirisinden roman taklidine geçişi tamamlamayı (başka örneklerden habersiz olarak) temsil etmeleriyle önemli. Genel romanın, kültürel kalıpları kırma gibi roman türünün doğuş döneminde rastlanan özelliklerden uzaklaşma derecesi altı çizilmeye değer. Öyleyse, buraya kadar daha çok belli bir roman örneğine dayanılarak yapılan gözlemlerin çerçevesini ele alınan dizinin tematik evrenine yapılacak bazı ek göndermelerle biraz daha genişletelim ve dizideki aşk söylemine, bu söylemde şiddetin rolüne, kendisini kuvvetle duyuran kastrasyon fantazisinin yorumlarına, öznenin duygusal evrenine, tarihsizleşme ve tanrılaşma güdülenmelerinin anlamlarına değinelim.

Dizimizin, temel kuruluş özellikleri bakımından herhangi bir evrim geçirmeyen yapıtlarında, anlatıcı ve/ya da diğer karakterler hep aşk yoluyla 'kadınla bütünleşmek' istiyorlar. Bu aşk söyleminde arzu, kişilere değil, 'onlar'a doğru yapılan bir yolculuklar dizisinde cisimleşiyor. Bu söylem bizi belli kadınların temsili ile değil, *kadının* temsilcileri ile karşılaştırıyor. Temsilin, temsilci oldukları açıkça belirtilen karakterlerce yapılması 'onlardan *biri*'nin yerine '*onlardan* biri'nin geçmesi sonucunu doğuruyor. 'Onlar'ın yüz ve ad gibi kişileştirici özelliklerinden esirgenen ilgi, tipik olarak, etten ibaret dışyüzlerini ayrıntılarıyla bilme ve umuma sergileme çabasında yoğunlaşıyor. Bilme ve ilişki kurma, dinleme, anlama ve değerlendirmenin sonucu değil, ağırlıklı olarak, görme, görülme, gözetleme ve göstermenin bir türevi oluyor. Bu ilksel oluşumda amaç, bir boyutuyla, nüfuz etmek, 'dibine varmak' ya da içinde eriyip kaybolmak olarak belirleniyor. Ancak, arzulayan tip, bu yaklaşımla kişiselliği yakalayamadığı için aradığını bulamıyor, doyuma ulaşamıyor. Yabancılaştırdığı onu yabancılaştırıyor; ona, *genel*

---

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde "roman bünyesine uygun ilk Türk eseri" saydığı *Araba Sevdası*'nın "bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile, itham ettiği[nin] âşikâr" olduğunu belirtir (1997: 491, 494).

olanın aynasını tutuyor. Bu durumda, 'bütünleşme' bir sorun haline geliyor, çünkü yüzeyde ve herkese ait (ya da genel) olanla bütünleşme kimlik edinme olasılığından bütünüyle vazgeçmek anlamına geliyor. Bu yüzden, görsel-oral içetme arzusunun diğer boyutu devreye giriyor: 'onlar'ı, temsilcilerini, yoketme arzusu. Devre otomatik olarak kapanıyor ve açılıyor. Özne, hem bir ve tam olmak istiyor, hem de yoketmek. (Oral arzu vurgulanacak olursa, 'yiyerek yoketme'de iki boyut birleşiyor.) Genel edebiyat, bu ilksel çekişmeler yumağına 'aşk' adını veriyor.

Ayna karşısında yaşanan bu çekişmeler, paranoyayı da içeren yoğun yansılama (projeksiyon) mekanizmalarını devreye sokuyorlar. Bölünme ekseninin, sarkacın salınımlarının yönü değişmiyor (orospu-azize/cadı-melek; efendi-köle, vb.); ancak anlatım ya da tecelli düzleminde, özne ile nesnenin, seven ile sevilenin kim oldukları, kimin kime ne yaptığı, temelde nasıl yaklaştığı belirsizliklerle dolu. Görünüşe göre bir araştırma yürütmekte olan ya da güya bir anlam arayışına çıkmış olan anlatıcılar ve karakterler kimin kim olduğu konusundaki karışıklıkların farkında değil gibiler. Örneğin, özne, kadın çeşitlerine sadakatsız olsa da aldatma ve terketme işlevlerini onlara yükler. Sevememek, şefkatsizlik, vefasızlık ve terkedicilik, öznenin rastlantısal, kadının ise aslî nitelikleridir. Sanki orospulaşma ve vefasızlık, öznenin dışında ve ona rağmen gerçekleşmektedir. Bir tanesi değil, hepsi "benim yosma sevgililerim[dir]" (*TM* 112). Şeytan çeşitlenir, ama şeytan aynı şeytandır. Dahası, şeytanlaştıranın kendisi şeytanlaşmıştır. Yine de, 'onlar'a atfedilen azgınlık, vahşilik, yamyamlık ve genel anlamda şiddetseverliğin aynı zamanda atfedenin nitelikleri olduğu konusunda tam bir körlük yaşanır. Sanki "benim yosma sevgililerim gibi beni bırakıp giden(in) içimdeki o yazar" oluşu hiçbir şeyi değiştirmez, hiçbir içgörüye yol açmaz. Oysa 'bütün kadınlar' sözünde anlatımını bulan zihniyet aynen erkekler için de geçerlidir: "Birden fark ettim ki bütün erkekler aslında, bunu açıkça söylemeseler de, 'kendilerini aldatabilecek bir kadın' istiyorlar" ("Aldatabilen Kadın," *KSK* 122). Kadınlar ve erkekler hakkındaki hakikatler hep böyle birden ve toptan farkedilir; 'bütün'e birden nüfuz edilip 'aslında olan' ilân edilir. Nasıl 'o', hiçbir engelle karşılaşmadan 'onlar'a dönüşüyorsa, 'ben' de otomatik olarak 'biz'e dönüşür. Kadının farklı olamadığı ve tek tek kadınların farkına varılamayan bu düzende erkeğin de farklı olamamasına, önkültürel bir varlık olarak 'anlam' aramasına şaşmamak gerekir. Anlatan açısından ise, genel kadın çeşitleri ile taslak halindeki 'ben'in neden hep örtüştüğü bir türlü anlaşılamaz. Yaşamın sırrı olan kadın 'içimdeki kadın'dır fakat gözümüzün önünde olduğu için bir türlü farkedemeyiz onu.

Simgesel yoketme devresi, öldürme ve dayak atma imgeleri şeklinde somutlaşıyor. Bu sisteme göre şiddet, 'kadın'a özgü bir gereksinim olarak onun kimliğinden türer. Kadının dövülmesi, genel kadın yazarının ve genel okurun doyum beklentilerine geçici olarak yanıt verse de, simgesel bakımdan anlamlı olan, burada kadına ilişkin hakikatin bir kere daha onaylanmasıdır. Evet, kadın fahişedir

ve ona uygulanan şiddet kadını da -kullanılma sıklığına bakılırsa- genel yazarı da, zevkten çıldırtır. Örneğin, "(o)rada, o yatakta o güne dek hiç bilmediği bir şeyi, gerçek şiddeti öğren(en)" Mehpare Hanım'ın şiddete maruz kalınca "arzudan çıldır(ması)" (*KYG* 341) okuŗ için beklenmedik değildir. Bu daha önce Nermin'in başına gelmiş, "Nermin acıdan değil ama tokatlanmanın yarattığı aşağılanmadan, başka hiçbir şeyden almadığı bir haz" almıştı (*YÖT* 28). Ancak neden-sonuç ilişkisi, fahişelik ile şiddete maruz kalma/bırakılma arasında değildir. Fahişelik zaten şiddete maruz kalmışlıktır. Kadın, baştan genelleştirilmiştir; sistemin tanımına göre kadınlık zaten nüfuz edilmiş olma halidir. Bu yüzden şiddet, fahişeliğin cezası değil, arketipsel cezalanmışlığın dünyevî tecellisidir. Örneklenen durumlardaki fiziksel şiddetin baştan beri izini sürdüğümüz yaygınlaştırılmış ideolojik şiddetin bir uzantısı olduğu düşünülürse, bunun *'özel bir kadın*'ı tanımama ve kabul etmeme tavrının ta kendisi olduğu görülebilir. Genel kadınlığının Nermin'e kendi ağzından onaylatılma gereksinimi ("orospunum"), şiddetin bir sonuç değil, ilksel bir gereksinim, bir 'neden', olduğunu ortaya koyuyor.

Fahişeliğin belli kadınlardan türemediği başka şekillerde de belli oluyor. Örneğin, romancı tipi fahişeleştirmeye olan bağımlılığını şöyle genelliyordu: "Şiddetten hoşlanan kadınların garip bir önsezileri oluyordu, benim de şiddetten hoşlandığımı seziyorlardı, bunu nasıl anladıklarını, beni neyin ele verdiğini bilmiyordum" (*TM* 53). Buradaki 'bilgisizlik' tipik körlük alanının parçasıdır. İtirafın perde önündeki kısmında şiddetseverlik 'kadın'a atfedilir, ondan türetilir; fakat bunu üreten *belli* kadınlar yoktur. Mehpare Hanım ve diğerlerinin başına gelen, özel bir erkeğin *belli* kadınlarla buluşmasından türemez; tek tek kadınların farklı olmaması *gerekliliğinden* doğar. Kadının ne olduğu zaten bellidir. Tek tek kadınların varlıkları, kadınlık özüne uygundur. Kadın, ayrı bir türdür ve türün özellikleri bireylerinin tümü için geçerlidir: "Yeryüzünde iki tür insan vardır Anibal, dedi. Biri bildiğimiz normal insanlar birisi de kadınlar" (*SÍ* 245). Kadın yanlışlıkla insanlığa terfi ettiŗilirken, herşeyiyle bilinen bu hakikat hakkındaki 'sır' söyleminden yine de bir türlü vazgeçilemez. Çünkü kadını 'tür' söylemiyle ayırma girişimi başarılı olmaz. Aynalamanın farkında olmadıklarından, canlandırılan erkeklerarası söylemin türsel özellikleri de kör noktada kalır. Oysa kadın türü gibi erkek türünün bireyleri de Anibal, yani 'cannibal'dır. Yine de fahişeyi kimin ve neyin yarattığı, nasıl ve niçin çoğalttığı bir türlü anlaşılamaz. Kimliksizlikten doğan fahişeleştirme dürtüsü, itirafın perde arkasındaki kısmında kalan ve kabul edilmek istenmeyen bir fahişeleşme arzusuna ya da fahişeleşmişliğe karşılık gelmektedir. Taslak halindeki kimlik, kabul etmese de, şiddete maruz kalan kadınla imgesel düzeyde özdeşleşmekte, genelliğiyle, şiddete maruz kalan kadına *katılmaktadır.*

Bu 'özne', bir yandan kendisini kadında arıyor, bir yandan da onu ısrarla şiddete maruz bırakıyorsa, bir yoruma göre, kadını 'eksiltme' ya da onun eksikli ol-

duğunu kanıtlama ritüelinin altında, kadının, kadında olmaması gereken bir şeye sahip olduğu şeklindeki mit bulunuyor olmalıdır. Buradaki örnekte sıkça görülen 'öfkeyle anlatma' hali böyle bir olasılığı destekliyor. Sanki kadın-erkek farklılaşması yaşanmış ve/ama erkek, bir eksiklikle, kadın ise bir fazlalıkla ortada kalınışlardır. Öyleyse erkeğe ait olanı ona iade etmek gerekir. Kimliğin garantilenmesi için kadının fazlalığı giderilmelidir. Bu örnekte kadınlara sürekli olarak azgınlığın, vahşiliğin ve yamyamlığın atfedilmesi bu bakımdan dikkat çekici. Erkekler sanki kendilerinde olmayanı ele geçirmek isterler fakat bunu bir türlü başaramazlar. (Annesine itiraz edemeyen Bülent, kadınları öldürmeyi düşler hep. Bkz.: *Sİ.*) Dolayısıyla, 'kadın yazıcılığı'nı belirleyen kadınlık öfkesi, gerçekten de Öteki'nin bir fazlalığa sahip olduğu şeklindeki ilksel inançtan besleniyor olabilir. Öfkeyle anlatma halinin, eksikli erkek-fallik kadın denklemini fallik erkek-eksikli kadın denklemine dönüştürme arzusundan kaynaklandığı düşünülebilir.[3]

Örneğimizdeki kastrasyon fantazisinin cinsellik alanındaki merkezi önemini kabul etsek bile ('kılıç yarası' ve 'yamyamlık' imgeleri, 'usurpator geçidi' sözü, vb.), bu bize kişiliğin oluşmamışlık halinin anlamsal çok katmanlılığını unutturmamalıdır. Ya da, kastrasyon fantazisinin kapsamı, mecazî kullanımlara da izin verecek şekilde genişletilmelidir. Çünkü, bu fantazinin özgül anlatımlarına rastlansa da rastlanmasa da, genel kadın imgesi genel erkeğin bir yansılaması olarak doğmaktadır. Dolayısıyla, kastrasyon fantazisinin kullanım alanı genişletilirse, bu, genel kadının aynadaki yansıması olan erkeğin 'özel bir kişi' ya da klasik anlamda karakter sahibi bir insan olamamasına ilişkin çok boyutlu anlamsal eksiklikleri içine alabilecek şekilde olmalıdır. Örneğin, dizimizin yapıtlarında kadının farklı olması, genellenmeye itiraz etmesi, erkek *türünü* kaygılandırmakta, öfkelendirmektedir. Kendine güvenen kadın, taslak halindeki kimlik için rahatsız edicidir: "Hüsrev Bey, kadının kendine olan güvenine kızdı. Karşısında bu kadar güvenli bir kadın görmekten hoşlanmazdı" (*YÖT* 132). Kendine güvenen kadın, genel erkeğe kendi eksikliğini, özerk varlık olamayışını 'bildirir'; onu, fallik kadına ilişkin düş ve kin karmaşasından çıkmaya çağırır; yetişkinlerin, farklılıklara tahammül edilebilen ve eşit ilişkiler kurulabilen dünyasına davet eder. Öyleyse, kadının özgüvenine gösterilen tepki ile kastrasyon fantazisi arasında mecazî bir ilişki kuşkusuz bulunmaktadır.

Taslak halindeki kimliğin 'ak ya da kara', 'ya hep ya hiç', 'ya o ya ben' şeklindeki düşünce süreçleri az çok ortadadır. O bir yandan bir ve tam olmak ister, bir yandan da ilişkisiz ve apayrı. Farklılıkları yadsır, benzerliklerin farkına varmaz. Bu mutlakçı zihinsel süreçlerin duygular alanında yaşanan sorunlarla ilişkisi üzerinde ise yeterince durulmamıştır. Oysa duyguların anlamı konusundaki be-

---

3 Psikanalizin klasik metinlerinden esinlenen bu tartışma için özellikle şu kaynaklara bakılabilir: Freud (1963a; 1963b; 1963c ve 1966).

lirsizlik, onlara sahip ol(ama)ma konusunda yaşanan sıkıntılar, bu alanda ciddi bir kargaşanın hüküm sürdüğünü düşündürmektedir. Korku, nefret ve kıskançlık gibi bazı ilksel hissiyat dışında kalanlar, öznenin duygusal kapasitesi konusunda soru işaretlerine yol açmaktadırlar. Örneğin, "Onu sevmeye, onu özlemeye kararlıydım" (*TM* 228) gibi bir anlatım, bir anda, 'sevme', 'özleme' ve 'kararlılık' nosyonlarını belirsizliğe itmekte, bunları dile getiren öznenin bu sözcüklerin anlattığı duyguları yaşantılayabilme yeteneği konusunda kuşkular doğurmaktadır. "(Y)alnızca onunla paylaştığım yalnızlık" (*TM* 226) gibi bir anlatımdaki mantıksal olanaksızlıkta da aynı sorun göze çarpar. Ya da, "karım duygularımı... paylaşmıyordu" (*KYG* 309) diyen bir karakterin hangi duygulara göndermede bulunduğu belirsiz kalabilmektedir, çünkü "duygular"ın metinde nesnel karşılığı yoktur. Duyguların anlamı ve sahiplenilmesi konusundaki belirsizlik kurmaca dışı yapıtlarda da görülür. Örneğin, "Bir yanım onlara hep bıçağıyla dokundu, bir yanım hep şefkatle sığındı" ("Darmadağınık," *GŞ* 98) diyen kişinin şefkatin ne olduğunu bilmediği rahatlıkla düşünülebilir. Başka bir yerde de anlatıcı, hem kendisinin kadınlara şefkat göstermediğini, hem de *zaten* "şefkati pek becereme(diğini)" söyler (*TM* 92-93). Aynı şekilde, cinayetin seviyelisinden, kötülüğün parıltılısından, zulmün çekici olanınından ("Bir Yıldızdan Kopmak," *KSK* 125) sözedebilmenin altında, duyguları duygu olarak yaşayamadığı için onları yalnızca dar anlamda estetize edebilen, ancak basit bir zevk tanımına indirgeyerek algılayabilen bakış açısı sezilmektedir. "(A)rsız bir hırsız ve güvenilir bir dosttu" (*TM* 55) gibi kullanımlar ise değerlerin oluşturduğu simgesel düzene ve yaratmaları gereken heyecanlara yabancılığı düşündürür. Yapıtlarda duygusal yaşantıların temsil edilmesi yerine adlarının anılması, roman özeti olarak kuruluşları bir yana, adı geçen duyguların anlamlılık düzlemine taşınamaması ile ilgilidir. Güven ile güvensizlik, sevgi ile sevgisizlik arasındaki ayrımların kaybolması, değerlerin değerdışı bir düzlemde eşitlenmesi ve anlamlılıklarından arınması anlamına gelmektedir. Bu yüzden de, yapıtlarda adı verilen duygular, içeriklerinden soyularak tekdüzeleşmekte, yapay duygular şeklinde ya da duygu taklidi olarak kalmaktadırlar. Karakterlerden birinin "duygularımız... sanki boşlukta bir yere dokunmadan duruyor" (*TM* 235-36) demesi, bu bağlamda yeterince anlamlıdır ve duyguların yaşantılanmasındaki sorunlara dikkat çeker.

Duyguların anlamı ve sahiplenil(eme)mesi konusunda yaşanan kargaşa bütün anlamlandırma süreçlerini temelden belirlediğinden, genel yazar bu sorunu bir tür şemalaştırma ile aşmaya çalışır. İnsanın, geleneksel olarak, 'beden' ve 'ruh' diye ikiye bölünmüş olması bu konuda yüzeysel bir kolaylık sağlar. Taslak halindeki kimlik, bir yandan kadının etten ibaret olduğunu kanıtlamaya çalışır, bir yandan da onun ruhunu ele geçirmeye çabalarken bu geleneksel ayrıma uymaktadır. Ancak insan için bu tür bir bölünme düşünülemeyeceğinden onun gerçek bölünmesi de ruh-beden ekseninde değildir. Dolayısıyla, bu indirgeme hiçbir işe yaramaz. Ne de olsa, kadına yansıladığı bölünme, gelişmiş insanî duy-

guları yaşayamamasından, onlara özerk bir varlık olarak ya da özerk bir varlık olmasını sağlayacak şekilde sahip olamamasından kaynaklanır. Bu da onda 'bedensiz ruh' ve 'ruhsuz beden' tasarımlarına yol açar. Halbuki, zaman algısının süreksiz, beden imgesinin de parçalı oluşu empati yeteneğinin gelişmemişliği ya da 'ruhunun' (etik heyecanları da içine alacak şekilde tanımlandığında) boş oluşu ile ilgilidir (krş. *YÖT* 50). Sınır, mesafe tanımaması ve görsel bir varlık olarak yüzeylerle idare etmesi de bu derinliksizlik ve boşlukla ilişkilidir.

Değer sisteminin oluşmayışı ve sistemin parçası olan duyguları yaşayamama, taslak halindeki kimliği basmakalıplaştırır ve delilik korkusuyla başbaşa bırakır. İlginç olan ise, anlamsızlıkta erime ile bir anda ve toptan anlama erme arzusunun birbirlerine bu kadar yakın oluşudur; bu iki ucun birbirini davet edişinde neredeyse bir önbelirlenmişlik vardır. Değerleri, duyguları ve inançları olmayan varlığın, herşeyi onun için ve onun yerine çözecek mutlak bir imanın arayışına girmesi bilinen tepkilerdendir. "Günah ne kadar çekici yarabbi" ("Günaha Çağrı," *GŞ* 72) diyen varlık 'Rab'sız yapamaz. Rahatlıkla, "sana ve seni yaratanlara iman ediyorum. Sen insanların en büyük icadısın" (*DMS* 205) diyebilir. Kendisinde olmayan Ruh'a teslim olur. Erir, erer.

Etik heyecanlar insanları zaman ve mekâna bağlar, özelleştirir, özerkleştirir, kimlik sahibi kılar. Buradaki duygusal boşluğun temelinde ise bir 'ben-lik' korkusunun yattığı düşünülebilir (krş. *YÖT* 187). Bu korku, korku hakkındaki bir gözlemde yetkin şekilde anlatılmıştır: "Kendimizle ve korkularımızla o kadar doluyuz ki, hiçbir duyguyu, hiçbir insanı, hiçbir nesneyi olduğu gibi bütün gerçekliğiyle göremiyoruz, herşey kendimizle ve korkularımızla oluşturduğumuz prizmalardan kırılarak ulaşıyor bize" ("Ten ve Hüzün," *GŞ* 12-13). Pasajda, duyguların, insanların ve nesnelerin *tanınamamasının* birlikte ele alınmış olması yeterince anlamlıdır. Ancak bir türlü 'ben' adına konuşulamaması da anlamlıdır. Her zamanki gibi, bir insan, türüne iade edilmiştir ve bu da korkudan yapılmış olmalıdır.

Bu vakada genel kadın tutkusunun öne çıkması, genel yazarın 'ya o, ya bu' mantığına dayanan zihniyetinin yalnız kadın-erkek ilişkisizlikleri konusunda geçerli olduğunu düşündürmemelidir. Piyasaya çıkan ürünler 'aşkı anlatan roman', 'solcuları anlatan roman', 'Osmanlı'yı anlatan roman', 'tarihsel roman' gibi etiketlerle sunulsa da ilksel bölünmelere ve hiyerarşilere dayanan sistem bütün insan ilişkisizliklerini yönetmekte, yaşam, tarih ve toplum hakkındaki bütün gözlem, varsayım ve inançlara damgasını vurmaktadır. Bu da burada bir 'değer sistemi'nden çok iktidar eksenine göre kodlanmış efendilik-kölelik anlambirimlerinin döngüsel ve yinelemeli dağılımından sözetmemizi zorunlu kılıyor. Bu ürünleri gerçekçi roman paradigması ışığında değerlendirmenin eleştiri açısından yol açtığı sorunların kaynağında da bu olguyu aramak gerekir. Örneğin, bir romandaki devrimci karikatürlerine gösterilen tepki, romanın mimetik özelliklerinin fazla ciddiye alınmasından kaynaklanıyordu. Bu da bazı eleştirmenle-

rin yanlış kuralları uyguladıklarını, yeni görüngüleri bildikleriyle bağdaştırıp ona göre tepki gösterdiklerini düşündürüyordu. Oysa, bu tür romanlarda, kızların göğüslerinin faşistlere kestirilmesi türünden 'politik/toplumsal' olaylar bizi başka türde 'toplum' ve 'politika' kavramlarına götürmeliydi: Ben-lik korkusu yüzünden 'ben' tapınmasına indirgenmiş negatif bir 'toplumsallık' ile psikoseksüel iktidar mekanizmalarının prizmasında alabildiğine kırılarak ulaştığında bize ideolojinin saf halini veren bir 'politika'. Bu durumda, eksikli 'ben'in kendi dışında herşeyden kurtulmak isteyen bir anarşist rolüne bürünmesi de, mutlak yetke sahibi saydığı tanrıyla özdeşleşmeye çalışması da, kadının varsayımsal fazlalığını ondan koparmaya girişmesi de 'toplumsal' olan bakımından birşeyi değiştirmez. O, her zaman, 'ben'in eksikliğini gidermek için başkalarının iktidarına hayran olacak, zenginlik, güç ve otorite meraklısı olarak kalacaktır (*YÖT* 75, vb.). Bu çerçevede, sınıfsallığın iğreti göstergelerinin sunduğu 'farklılık' ve 'fazlalık'tan da alabildiğine yararlanılır. Örneğin, *varlığın* kanıtlanması ritüelinde, çizgili pijama ve terlik gibi göstergeler, zevkle döşenmiş ev, kristal hokka takımı ve konyak gibi göstergelerle bağıra bağıra çarpıştırılır (*DMS* 30-32). Böylelikle, tanrı-kul, erkek-kadın, varlıklı-varlıksız, güzel-çirkin, uzun-kısa herkes iktidar ekseninde baştan verili yerine yerleştirilir. 'Biz yazarlar'ın 'sıradanlar'dan farkı bile böyle kesinlenir (bkz. "Tanrının Yardımcıları," *KSK*, vb.). Bu bölünmeler ve dizisel eşitlemeler silsilesinde, "Bir orospuyu azize yapar aşk ve bir azizeyi orospu" ("Aşk Çıplak Gezer," *KSK* 9) türünden hakikatler, insancıklara "Ey Kavmim" (*KSK* 48) diye kim seslenebilirse onun ağzından iletilir ve bu ürünler toplamında yazar, anlatıcı ve karakter, istem dışı da olsa, özdeşleştirilir. Romancının tanrılığına ise zaten kesin bir veri gözüyle bakılmaktadır. Patriyarkal gelenekten devralınan seçenekler böylece bir kez daha kesinlenince 'toplumu kadın olarak, kadını toplum olarak anlatma' arzusunun anlamı daha iyi ortaya çıkar ("Kendini Sevmek," *GŞ* 84). Toplumu kadın olarak anlatmak, ya da tersi, geleceğe dönük bir arzu değil, bu yazıda göstermeye çalıştığım gibi, zaten baştan beri yapılan birşeydir. Toplum baştan beri kadın olarak, kadın da toplum olarak yazılmıştır. Öyleyse, genel yazarın 'toplum'u söz konusu olduğunda, gerçekçi roman geleneğine yakışan 'tipik olanın temsili' türü beklentilerden vazgeçmek gerekir. Bu roman taklitlerinden yayılan ideolojiye göre tanrı karşısındaki toplum, gerçekten de, genel yazar karşısındaki genel kadın gibidir. Kadının 'hep öyle' çıkması ya da daha önce anlatılan kadının ha bire geri gelişi, kurmacanın hep üst kurmacanın bir izdüşümü oluşuyla, bu üst kurmacanın da bir tarih alegorisi oluşuyla ilgilidir. Dolayısıyla, bu zihniyetin sunduğu 'toplum eşittir kadın' denklemine 'kadın eşittir tarih' formülü de rahatlıkla eklenebilir.

Taklit roman söyleminde özel ve kişisel tarih nasıl bir şaka olarak kalıyorsa tarihsellik de aynının tematik çeşitlemesine katkısı ya da alegoriye sunduğu malzeme bakımından önem kazanır. Burada tarih, farklı ama yine de bugünle bir şekilde ilişkili olan bir 'başka zaman'ı imlemez; bunun yerine, zamanın geç-

mediğini, hiçbir şeyin değişmediğini gösteren totolojik bir söylem biçiminde devreye girer. 'Biz'e olan şeyler tarihte her zaman olmuş olan şeylerdir. Farklı kadınların, hatta başkalarının olamaması gibi başka tarihler de bulunmaz. 'Tarih' diye bildiğimiz aslında 'bütün zamanlar'dır ve bu, yaşamın "daima eksik, bozuk ve kötü" (*KYG* 31) oluşundan türer. Dahası, bu bizim "kendi eksikliğimize (de) uyuyor"dur (32). Görülüyor ki, savsöz felsefesine dayanan taklit roman, 'tarihsel roman' kılığına büründüğünde de son derece *güdümlü* bir yapıya kavuşuyor. Tarih artık 'kadın malzemesi' tarihine dönüşmüş ve kadının kaygılandırıcı fazlalığını eksiltme girişimlerinin arenası olmuştur. Tarih şimdi kadının kazıbilimsel, genbilimsel ve soykütüksel uğursuzluğunu hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde sergileyecektir. Mehpare Hanım, bu amaçla, kadının gerçek tarihsel boyutu olan uğursuzluğunu *örneklemek* için görevlendirilmiştir. Leitmotif: Genelin temsilcisi sıfatıyla Mehpare Hanım'ın fahişe olduğunu ve ondan bir fahişe ordusunun türeyeceğini söylememiş miydik? (*KYG* 35vd). Bu baştan beri bilinir ve 'tarih içinde', 'tarihsel olarak' kanıtlanır. Ancak tarihin eşzamanlılığını görebilme yeteneği ancak Osman gibi bir peygamber-tanrıya ve ona iyice bitişen ya da sürtünenlere kısmet olur. Örneğin, herkesten farklı olarak bir de yaşam felsefesine sahip olan dişsiz adam, simgesel olarak kılıçtan geçirilmişliği ya da kılıçsızlaştırılmışlığıyla tanıdık bir tiptir (33); halbuki dişsizliğinin nedenini yalnız Osman'a açıklar ve bu 'sıradan' okurlar için -Anibal adının anlamı gibi- büyük bir sır olarak kalır. Hikmet Bey ise karısının yatakta dövüldüğünü anlar; daha doğrusu, "Gözünün önüne o esmer adamın karısını yatakta dövüşü geldi, böyle bir şey olduğuna dair hiçbir bilgisi olmamasına rağmen bu sahneyi gerçekte yaşandığı gibi getirdi gözünün önüne" (343). Bunlar, Osmanlaşma belirtileridir. Yine de, tarihötesi yazarlık ya da kader yazıcılığı Osman'da billurlaşır. O yalnız geçmişi değil geleceği de sezgi ışınlarıyla 'kavrar'. Önbilicidir, vizyon sahibidir. Bu bakımdan, romancı tipinin "anlattığım kadın doğru çıkmıştı" (*TM* 16) saptaması ile Osman'ın önbiliciliği arasında bir fark yoktur. Önemli olan, Osman'ın modern tanrıdan beklendiği gibi kayıtsız kalamaması, ilksel makinası ile sahneye inip kuklaları işletme işine dört elle sarılmasıdır. Burada, romancının tanrılığına ilişkin benzetmenin fazlasıyla ciddiye alındığı, yaşamı iğdiş edilmiş olarak temsil etme işinde ipin ucunun kaçtığı görülmektedir (krş. "Edebiyat Tanrısı..." *Milliyet-Gazete Pazar*, 10.5.1998, 23). Osman, gelmiş geçmiş bütün kadınları görmek ve bilmekle kalmaz, başka tarihsel hakikatleri, örneğin "bu topraklarda yalnız istibdadın yetişebildiğini" ve yetişebileceğini de bilir (*KYG* 344). Genel kadın tutkusu ve korkusu ile genel tarih fantazisi/paranoyası aynı ideolojiyi ele verir. Bu durumda, hainler ve düşmanlarla dolu olmayan bir yerin ve "herkesin herkesten şüphe et(me)diği günler"in (312) olabilmesi zaten pek mümkün görünmemektedir. İnsanlar her zaman 'zaten olan'ı yaşadıklarından romanın mesajı, yerini, genel tarihin mesajına bırakmıştır. Tarihin çeşitli hakikatlere ilişkin mesajları, yazan ve yöneten tanrıya ha bire yeniden yorumlatılıp

özetletilir. Tarihsel roman, alegorinin baskısı altında, geçmiş hakkında olmaktan çıkıp gelecek de içinde olmak üzere bütün zamanlara ait hale gelmiştir.

Tanrılaşma, otorite (olamama) problemine bir çözümdür ve genel yazarlığın otomatikleşmiş yazarlık işlevine indirgenişinden kaynaklanan bir zorunluluk olarak görülebilir. İnsanları özel oluşlarıyla tanıyıp kabul edemeyen, onlarla özel ilişkilere giremeyen ve özel deneyimleri olamayan kişi özel bir kişi olamayacağından, bu tür bir önkültürel durumda tanrılığın vehmedilmesi anlaşılmaz sayılmamalı. Asıl anlaşılmaz olan, tanrılaşmanın kendilerine bir çözüm olarak tasarlandığı kukla, seyirci ya da tarih elinde oyuncak olma hallerinin 'neoklasizm' gibi bir kavramla birlikte düşünülebilmesidir (*KYG*, arka kapak). Her zaman açıkça edebiyat hakkında olmasa, teknik yenilikçiliğine dikkat çekmese ve kolayca kitleselleşebilme amacıyla kolay okunurluğu bir ideal olarak benimsese bile, bu edebiyat programında klasik romana taze kan aşılama türünden bir girişimle karşı karşıya olduğumuz kesinlikle savlanamaz. Bu örnekte, romans arketipinin sorgulanması bütünüyle terkedilmiş, farklı perspektiflerin temsili ya da çokseslilik yönündeki bütün jestlerden vazgeçilmiştir. Üçüncü şahıs anlatıcıya peygamberlik yüklemek klasik romanın hiçbir şekilde kaldıramayacağı bir yetkedir. Farklılıkların farkına varma ve kişisel derinleşme umudundan böylesine uzaklaşan bu programın baştan beri izini sürdüğümüz kaderciliğine ve katmerli efendilik söylemine 'neoklasizm' adını yakıştırmak ancak yeni bir şaka olabilir.

* * *

Kültür alanı içinde görünse de, tarih, toplum ve bireyin tanrı karşısında düzlenmesine yönelik fetihçi bir etkinlik olan genel edebiyat edimi, varlık nedenini kültürelliğin koşullarını ortadan kaldırmak olarak belirler. Özel, kişisel ve mahrem olanı tanımaz; nüfuz eder, sergiler, iğdiş eder. Kültürelliği fethederken herşeyi umuma, dolayısıyla anlamsıza havale eder. Oysa, D. H. Lawrence'ın "Pan'ın Ölümü"nde belirttiği gibi, "Birşeyi fethederseniz, onu kaybedersiniz. Artık onun sizinle olan gerçek ilişkisi sona erer." Lawrence'ın bu yaklaşımı ünlü mimar F. L. Wright'ın tepenin en üstüne birşey inşa etmeme ilkesini anımsatıyor. Bu ilke, fetihçiliğin zevk açısından da bir sorun olduğunu gösteriyor.

Edebiyat yapıtlarıyla ilişkisini, çözümleme yerine özdeşleşerek aktarma olarak belirleyen bir tür eleştiri de genel edebiyat yapıtlarının piyasadaki gürültüsünden türeyen varsayımsal 'kalite'ye ortak olma ve ondan pay alma kaygısı ile ürünün aracısı rolüne bürünür. Bu tür eleştiri, piyasanın ürünü yayma ve genelleme işlemlerine kendi üst konumundan katılır. Haberdar olduğu bazı eleştirel yaklaşımları üstüste yığma sonucu oluşturduğu liberal çoğulcu görüntü sanki hem yapıtın hem de kendisinin zenginliğini kanıtlayacaktır. Çığırtkan reklamın yerine konumsuzluğu, perspektifsizliği koysa da, bu tür eleştirinin, piyasanın dayattığı aracı-aktarmacı konuma bu denli kolay teslim oluşunun altında kendi varlığına ilişkin temel bir kaygıyı sezmemek olanaksızdır: Eleştirel etkinliğin edebiyat kar-

şısında olumsallığına ilişkin bir kaygı. Sanki eleştiri edebiyata içkin bir etkinlik değil, kendisi aslî olan edebiyatın bir eki, fazlalığı, gereksiz bir uzantısıdır ve sahip olabileceği en parlak konum -reklam-ürün ilişkisinde olduğu gibi- aracılıktır. Oysa olumsal olan, eleştirinin edebiyatla ilişkisi değil, edebiyatın (eleştirel ve özeleştirel etkinliği de içeren) tarihi ve mevcut halleridir. Edebiyatın kapsamı ve tanımı yüzyıllar içinde değişmiş, edebiyatın özsel niteliklerini rastlantısal niteliklerinden, kuruluşa ait özelliklerini koşula bağlı özelliklerinden ayırma girişimleri her zaman sorunlarla karşılaşmıştır. Bu durumda belli bir tür edebiyatın birincilliğinde ısrar etmek, ona sahip olmadığı bir öz atfetmek ve tek sesliliğe, basmakalıplığa, aynının yinelenişine sürüklenmesine seyirci kalmaktır. Bu ise, varlık zeminini yığınlaşmış olanı haklı çıkarmakta bulan özdeşleşmeci-aktarmacı eleştiriden farklı olarak (feminist eleştiri gibi) tutkulu kültürel eleştirilerin de varolabileceğini, varolmak zorunda olduğunu gösterir. Bu tür eleştiriler, eleştirinin itilmek istendiği aracı konuma direnecek, ötekinin yeri ve sesi ısrarla yok sayıldıkça, radikal konumlarından kültürün olanaklılığına dikkat çekmeyi sürdüreceklerdir. Bu tür eleştiriler, Ahmet Oktay'ın sözünü ettiği 'tarihsizleştirme', 'estetikleştirme' ve 'anındırma' işlemlerine direnirler (Oktay, 1999). Farklılığın yadsınması ve aynının yinelenmesi üstüne kurulu edimlere direnmelerinin anlamı, sonuçta, edebiyatı da mümkün kılan kültürelliğin korunmasıdır. Kültürel eleştirinin otantik yaşam deneyimine dayanan, kültür evrenimizi genişleten, bozulmuş insan-insan, insan-doğa bağlantılarını yeniden kuran, her türlü basmakalıplaşmaya ve aynının yineleşine direnen otantik edebiyatın yanında yer almasının anlamı budur.

Not: Bu incelemede kullanılan örnekler Ahmet Altan'ın Can Yayınları tarafından yayımlanan yapıtlarından seçildi. Gösterilen kaynaklarda şu kısaltmalar kullanıldı: *(DMS) Dört Mevsim Sonbahar* (1985 [1982]); *(GŞ) Geceyarısı Şarkıları* (1995); *(KSK) Karanlıkta Sabah Kuşları* (1997); *(KYG) Kılıç Yarası Gibi* (1998); *(Sİ) Sudaki İz* (1992 [1985]); *(TM) Tehlikeli Masallar* (1996); (*YÖT*) *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991).

KAYNAKÇA

Altan, Ahmet (1998) *(KYG) Kılıç Yarası Gibi*, Can Yayınları, İstanbul.

—— (1997) *(KSK) Karanlıkta Sabah Kuşları*, Can Yayınları, İstanbul.

—— (1996) *(TM) Tehlikeli Masallar*, Can Yayınları, İstanbul.

—— (1995) *(GŞ) Geceyarısı Şarkıları*, Can Yayınları, İstanbul.

—— (1992 [1985]) *(Sİ) Sudaki İz*, Can Yayınları, İstanbul.

—— (1991) *(YÖT) Yalnızlığın Özel Tarihi*, Can Yayınları, İstanbul.

—— (1985 [1982]) *(DMS) Dört Mevsim Sonbahar*, Can Yayınları, İstanbul.

Benjamin, Walter (1993) "Hikâye Anlatıcısı", Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy (çev.), Nurdan Gürbilek (yay. haz.), *Son Bakışta Aşk* içinde, Metis Yayınları, İstanbul, 77-100.

Downs, Hugh (1997) "Zamanın Önünden Gitmek: Frank Lloyd Wright ile Söyleşi", Ferma Lekesizalın (çev.), Enis Batur (der.), *Modernizmin Serüveni* içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 443-450.

Freud, Sigmund (1963a [1928]) "Dostoyevsky and Parricide", Philip Rieff (der.), *Character and Culture* içinde, Collier Books, New York, 274-293.

—— (1963b [1912]) "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life", Philip Rieff (der.), *Sexuality and the Psychology of Love* içinde, Collier Books, New York, 58-70.

—— (1963c [1911]) "On the Mechanism of Paranoia", Philip Rieff (der.), *General Psychological Theory* içinde, Collier Books, New York, 29-48.

—— (1966 [1905]) "Three Contributions to the Theory of Sex", A. A. Brill (çev. ve der.), *The Basic Writings of Sigmund Freud* içinde, The Modern Library, New York, 551-629.

İpekçi, Leyla (1998) "Edebiyat Tanrısı Kitabına Elini Değdirdi..." (Ahmet Altan ile Söyleşi) *Milliyet-Gazete Pazar* (10 Mayıs), 23.

Lawrence, D.H. (1965 [1926]) "The Death of Pan", Richard Ellmann ve Charles Feidelson (der.), *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature* içinde, Oxford University Press, New York, 416-423.

Oktay, Ahmet (1999) "Yazın, Yabancılaşma ve Yabancılaştırma", *Virgül* 16: 32-35.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1997 [1956]) *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

From imitated loves to simulated novels: Writing the common woman

In the critical analysis and evaluation of literary texts, the distinction between the 'common' and the 'private' yields more wide-ranging theoretical results than the traditional one between the 'popular' and the 'serious'. Hence, this article proposes the concept of 'common literature' for a type of writing defined by the extensive use of hackneyed themes, images, and symbols, regardless of the status attributed to individual pieces. The literary cliches in a series of popular novels by the Turkish novelist Ahmet Altan (b.1950) display a number of characteristics that are shared by 'serious' and 'popular' literature alike. The reduction of the narrator's voice to an author-function, and the fulfillment of the generic expectations of the 'common reader' regarding existence, identity, love, and sexuality in Altan's novels remind us of many so-called 'high-brow' works of fiction. Such samples of the 'common novel' are geared towards propagating an archetypal novel by institutionalizing an impersonal semantic universe based on avoidance of personality. Reproducing the timeworn structures of romance, Altan's novels conform to a grammar of impersonality that keeps generating images of the 'common woman'. In these novels, the portrayal of love relationships always depends upon representations of the feminine in terms of saintly, angelic princesses, who are *also* whores. In spite of, or maybe due to, the prevailing obsession with their 'flesh', there is a fundamental inability to recognize the personal features of woman characters, such as their faces, eyes, and names. Interestingly, this incapacity mirrors the amorphous subject's failure to recognize his own personal features. However, the flight from personality is best reflected in the confusion to ascribe meaning to human emotions, and the accompanying values those emotions signify. The inability to experience socially meaningful -or 'higher'- emotions is related to fragmented body image, and it leads, typically, to notions of 'bodiless soul' and 'soulles body'. Since the possibility of other subjects, their separate existence, and their selfhood is not recognized, all characters including men remain replicas of the stereotypical Other. When the possibility of horizontal relationships among adult individuals is not acknowledged, all social relations including those pertaining to love have to be defined in terms of master-slave hierarchies, reveal-

ing, once again, the difficulties encountered in the process of individuation. Accordingly, the metaphorical meaning of the pervasiveness of the images of violence directed against woman characters appears to be more significant than the literal implications of social-historical images. In this context, violence arises from the deep-seated faith in the commonness of others or from an inability to recognize people as separate and private beings - hence the unmistakable imaginary identificiation between the violator and the violated in the scenes of violence. Furthermore, when we examine the motive behind the manifest novelistic desire to play God and the accompanying preoccupation with the notion of a repetitive history, we are once again reminded of the metaphorical implications of the castration fantasy rather than its literal manifestations. Obviously, 'history' reduces our characters to will-less automatons, reiterating their fear of selfhood. The article ultimately advocates passionate forms of literary/cultural criticism, including feminist criticism, against seemingly neutral kinds that embrace an exclusively 'mediating' role between the product and the consumer. Criticism of 'common literature' thus participates in the advancement of 'culture' in the strict sense, for one cannot think of culture without authentic personal and private experiences.

Kurt ve gül: Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında gizli ve açık metinler*

*Jale Parla***

Ah, gül, hastasın!
Gecenin uluyan fırtınasında
Uçan
Görünmez kurt
Senin al coşkulu yatağını keşfetti.
Ve onun karanlık, gizli aşkı, artık,
yaşamına kastetti.[1]

William Blake'in bu gizemli şiiriyle başlamam, kurt/gül/hastalık üçlüsünü, incelemem boyunca, tüm metonimik olanaklarıyla değerlendireceğim içindir. Peride Celâl'in *Kurtlar* romanında, kurt da, hastalık da bolca mevcuttur.[2] Gülü ben ekliyorum.

Hülya Ekşigil'le 1991'de yaptığı bir söyleşide, Peride Celâl, *Kurtlar* romanıyla "kurtlarını döktüğünü" söyler (Kabacalı, 1996: 54). Gerçekte ise, Peride Celâl'in bu türden bir "kurtlarını dökmeye" daha 1954 yılında yazdığı *Üç Kadının Romanı* ile başladığını, 1977 tarihli *Üç Yirmidört Saat*'le sürdürdüğünü ve 1990'da yayımlanan *Kurtlar*'la, bir psikolojik üçlemeyi tamamladığını söyleyebiliriz.

Kurtlar, romanda adı hiç geçmeyen bir yazar-anlatıcı'nın, yirmi dört saat boyunca girdiği iç hesaplaşmayı sergiler. Kocasını yeni kaybetmiş, iki çocuğu da evlenip uzaklaşmış, altmış yaşındaki bu anlatıcı kadın yazar, bu hesaplaşma boyunca, sevgisizliklerini, tek sevgisini (İstvan adlı bir Macar'a duyduğu), koca-

---

(*) Yazarın Bilkent Üniversitesi'nde yapılan Türkiye'de Kadın Yazarlar Sempozyumu'nda yaptığı konuşmanın metni.

(**) Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları.

1 O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,
Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.
William Blake

2 Metonimi değimini tamamlanmamış, bitmemiş, çağrışımları kapatılmamış metafor anlamında kullanıyorum.

sının ölümünden duyduğu suçluluk hissini (kocasını hiç sevmediği ve sık sık ölümünü istediği ve daha da kötüsü bunu kocasından da saklayamamış olduğunu düşündüğü için), bir türlü tanımlayamadığı analık durumunu *(analar, sütü emilmiş boş memeler)*, en yakın arkadaşı ve teyzesinin kızı Nilüfer'in sevdiği tek adamı baştan çıkararak ona çektirdiği acıyı deşer, kendi kendini yargılar. İçki, sigara eşliğinde, ama kuru gözlerle. Sabaha karşı zar zor dalabildiği kısa uykusundan onu, Nilüfer'in intihar etiğini bildiren mektubunu getiren bir haberci uyandıracaktır. Ve anlatıcı-yazar, yıllardan beri ilk kez, ağlayacaktır.

Tabiî bu özeti, "içi katılmış ama içli bir kadın ağlayabilsin diye, enfarktüsten bir ölüm yetmez, bir de intihar gerekir" sonucu çıkaralım diye yapmadım. Çünkü bu özetlediğim yirmi dört saat, *Kurtlar*'ın anlatı zamanıdır yalnızca. Anlatılan zamanda ise çok daha fazlası vardır.

Kurtlar'ın anlatılan zamanında, yazar-anlatıcının altmış yaşına dek, çocukluğu, gençliği, aşkları, evliliği, dostlukları, çocukları, yazmış olduğu romanlar, ve yazamadığı iki roman vardır. Duygusal ve kolay okunan piyasa romanlarıyla ünlenmiş yazar-anlatıcının yazamadığı iki romandan biri *Kurt Salgını*, diğeri *Ağacın Üstündeki Ev* başlığını taşır. *Kurt Salgını* terkedilmiş, ve bir çekmeceye kilitlenmiş bir projedir.[3] *Ağacın Üstündeki Ev* ise kasabadan şehre gelen yazar

---

3 "Kurtlar sırasında aralarında kavgalaşıp parçalıyorlar birbirlerini. Saldırgan öfkeleri bizim üzerimizden geçiyor, yaralanıyoruz, canlarımız kaynıyor arada. Yüzyıllardır süregelen korkunç bir oyun bu. İnsanların yükselme tutkusu onları kurtlaştırmakta en büyük etken belki de. Kurt postu altında önlerine çıkanları, karşı koymaya çabalayanları basıp geçerek, gerektiğinde koyun gibi gırtlağından parçalıyorlar. Çember içine alıyorlar eğitilmemiş küçük kurtları" (176).

"Son zamanlarda kurtlar tehlikeli olmaya başladılar. Doğadan koptular, başka hayvanlarla dölleneli kanları karıştı, canavarlaştılar. Yalnız kendilerinden olmayanlara değil, birbirlerine de düşman onlar artık.... Köpekle, çakalla çiftleştirip kurtların soyunu bozan, yozlaştıran insanlar. En korkuncu, kurtların insan eline düştükten sonra, saldırganlıkları yanında insanlardan huy kaparak acımasız, kurnaz, tutkulu olmaları" (177).

"Masanın üstüne bırakıyorsun 'Kurt' notlarını. Bunları ben mi yazdım! Diye biraz şaşkın bakıyorsun önündeki sararmış kâğıda. Aylar geçti o notları çekmeye atıp kilitleyeli."

"Sonra o garip rüyayı gördü: İki yanı ışıklı, vitrinlerinde güzel giysilerin sergilendiği büyük bir caddeden geçiyordu. Yollar insan doluydu. Önünde bir kadınla bir erkek yürüyordu. İkisinin üstünde güzel postlar vardı. Kulakları çıkmamıştı daha. Yanlarından geçerken alayla bakıp güldüler. Gecelikle yalınayak olduğunu ve onların buna bakıp güldüklerini anlayıp utandı. Gecenin içinde sarı gözleri parlıyordu kurtların. Kanlı ağızlarıyla gülen kurtlar. Korkmadı. Bütün kentliler onlara alışmıştı artık. Önde yürüyen çifte yaklaşmakta olduklarını gördüğünde, kadınla adamı uyarmak için bağırmak istedi. Sesi çıkmadı. Kurtlardan biri pençesinde kara bir tabanca tutuyordu. Silahı erkeğin kalçasına dayadı. "Bağırma sakın" dedi. Adamın para çantasını, kol saatini, kalemini, yüzüğünü aldı. Kadına saldıran oldukça nazik bir kurttu. "Korkma güzelim, seni yemem!" diye alay ediyordu. 'Çıkar boynundakileri, parmağındakini, kulaklarındakini, hepsi bu! Keşke seninle şöyle bir tenhalarda menhalarda beraber olsaydık başbaşa...' Kadın korkudan titriyordu. Yanlarından gelip geçenler vardı. Kimse aldırmıyordu. Oraya buraya tutunmak ister gibi sallanarak kayıp giden, gecenin içinde kaybolan gölgeler. Sonra kurtlar çoğalmaya, caddeleri, meydanları doldurmaya başladılar. Büyük, iştahlı ağızları, sivri dişleri, öfkeyle dikilmiş kulakları vardı. 'Yardım edin bana, yardım edin!' diye bağıran bir ses duydu. Uyandı. Kendi sesiydi!" (179).

"Son günlerde başka bir şeyden korkar oldum: Elim sık sık saçlarıma gidiyor. Kulaklarım çıkacak diye ödüm kopuyor. Kocam dökülen saçlarının arasında büyümeye başlayan iki küçük yum-

olmak isteyen Mine'nin (Biliyorum, Mine, Gül değil) öyküsüdür. Ama, yazar-anlatıcının kendi öyküsüyle karışma eğilimi o kadar fazladır ki, sonunda bu roman da, aynı *Kurt Salgını* gibi, yarım kalır ve kaldırılır. Bu iki eksik metne koşut olarak gelişen yirmi dört saatlik hesaplaşmanın metni ise, Nilüfer'in mektubuyla kesilerek, *Kurtlar* adlı, okuduğumuz romanı oluşturur.

Nedir eksik metin? Ne anlama gelir?

Jacques Lacan'ın, Edgar Allan Poe'nun "Çalınan Mektup" öyküsünü yorumladığı o ünlü "seminer"inden beri, tamamlanmamış, kayıp, gizli, ya da ortada ama okunmamış metinlerin arzu göstergesi olabileceklerini atlayarak ilerlemek mümkün olmadığından, öncelikle bu metinlerin, bir tür okumaya göre, arzu metonimileri olduğunu söylemeliyiz (Lacan, 1972).[4] Çünkü yazarlar da, bütün diğer insanlar gibi, hep, dille tanışmadan önceki o bütün, parçalanmamış duruma dönmek isterler. Bu dilsizlik döneminde, bebek kendini bir bütün olarak algılar, anneyle ve dünyayla mükemmel uyumda bir bütün. Sonra bu bütünlük duygusu parçalanır. Çocuk, kendisinin aynada gördüğü suretinden *başka* bir özne, anneden ayrı bir *öteki*, ya da annenin kendinden farklı bir *öteki* olduğunu kavrar. O artık, *özne*leşmiş benliğiyle çevreden kopmuş, ve koptuğu şeyi betimlemek için dile muhtaç, dile hapsolmuş bir varlıktır. Dilde bulduğu ise, yitirdiği

---

runun fakında değil. Uyurken yüzüne eğiliyor, alnındaki yumrulara, açık ağzında sivirlmeye başlayan dişlerine bakıyorum. Yüzüne kurtların gölgesi iniyor yavaştan.

İştahla parlayan gözleri, konuşurken hırıltılarla boğulan sözleriyle kurtlaşan dostlarımız, tanışlarımız çoğalıyor. Bu yüzden bir süredir kentte herkes birbirine kuşkuyla bakmaya başladı...

Kurtlaşmaktan korktukları için kendilerini öldürenler çoğaldı.

Meydana açılan pencerelerde birbirinin üstünden sarkan, gülen, alay eden başka kurtlar vardı. Çoğu kadın!" (180).

"Öfkeyle kapıyorsun roman dosyasını. İçin bulanıyor biraz. Sigaranı izmaritlerle dolu tablada söndürüyorsun, sinirli. Ne diyeceklerini biliyorsun. "Ionesco taklitçisi" diyecekler. Alay edecekler arkandan.

Kurt Salgını bir fantazi. Vazgeçmen gereken bir karabasan. Mine'ye dön. Mine senin çocuğun artık."

"Dosyayı çekmeceye atıp kilitliyorsun yarım kalmış o garip romanı" (181).

4 Eksik metinlerden özellikle bir tanesi, *Kurt Salgını*, anlatıcı-yazarın bir kaç kez kilitli çekmecesinden çıkarıp okuduğu, sonra tekrar çekmeceye kilitlediği, ama okurun hiç bir zaman tümünü okuyamadığı metindir.Bu haliyle, Freud'un anneye özlemi dile getiren oyunu fort/da yı çağrıştırarak, anneyle birlikte bulunulan dilsizlik durumuna dönüşe arzuyu da gösterir (Freud, 1920).

Narsizmi ana-çocuk ilişkisinin ödipal aşamada nörotik bir tezahürü olarak gören bütün psikolojik kuramların çıkış noktası, Freud'un "On Narcissism: An Introduction" adlı 1914 makalesidir. Bu makalede Freud, birincil ve ikincil narsism arasında bir ayrıştırma yaparak, birincinin bütün çocukların geçirmek zorunda olduğu bir aşama olduğunu, sorunlu narsizmin, ikinci aşamada belirebileceğini, ve bu tür narsist eğilimlerin en çok eşcinsellerde ve kadınlaarda görüldüğünü söyleyerek çok tepki çekmiştir. Çünkü narsizmin, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*'a (1980) göre tanımı, narsist kişiliği olumsuzlayan bir tanımdır. Bu tanıma göre, narsist kişilikte kendini olağanüstü önemsemeyle kendini küçümseme arasında git geller; sınırsız güç, para, ya da büyük aşk fantazileri, empati yokluğu, karşısındakini sömürme eğilimi, her şeye hakkı olduğuna ilişkin inanç, ve bütün bunlara eşlik eden depresyon sayılır. Otto Kernberg ve Heinz Kohut'a göre, narsism, kötü ana-çocuk ilişkisinin sonucudur ve evrenseldir. Yalnız kadınlara ya da eşcinsellere atfedilemez (Kohut, 1971).

ana değil, babanın kanunudur. Özneye, bitirme, tamamlanma, anlamlandırma emri verir bu kanun. İşte, Lacan'ın Poe'nun öyküsünü yorumlayışına göre, eksik, gizli, okunmamış metinler, bir anlamda, yazarların bu emre direnişleridir. Bitmeyecek bir yazma arzusu, kavuşulamayacak bir dilsizlik ve ana arzusuyla örtüşür. Bu narsist bir arzudur ve herkes gibi, hattâ belki herkesten daha çok, yazarlar da bu arzunun pençesindedir. Dahası, Lacan'a göre, narsizm, insan gerçeğinin indirgenemez ve zaman ötesi durumudur.

Kurtlar'ın yazar-anlatıcısının, kendi itirafları doğrultusunda narsist bir kişilik sergilediğini söylemek yanlış olmaz. Kuşkucu, bencil, ve kıskançtır; kendisini hem bir yazar olarak önemser, hem de "piyasa romanları" yazarı olarak küçümser; yıllardır pençesine düştüğü depresyon yüzünden çok içki içer, uykusuzdur, ve kurt saldırılarıyla ilgili sanrıları, kulaklarında kurt ulumalarıyla geçirdiği uzun günler ve geceler vardır. Kimseyi sevemediğini (kendi annesi ve çocukları dahil) hem kendi itiraf eder, hem de bu kendisine yakınları tarafından sık sık söylenmiştir. Bu kişiliğin romanın dokusuna yansımalarında, tedricî bir bilinç aşınması ve bu bilinç aşınmasının simgeleşmelerini görürüz. Yazar-anlatıcının yaşamında evlerin önemi büyüktür; hemen hep evsiz kalmaya mahkum olmuştur. Ana evini terkettikten sonra, içi yavaş yavaş boşalan, tenhalaşan Yanıksaraylar'daki anneanne evine sığınır; kocasına olan sevgisizliği adamın yazlık evlerini satma kararı vermesiyle doruğa ulaşır ve neredeyse sırf bu nedenden onun ölmesini ister; şu anda bulunduğu evi de terketmek üzeredir zaten. Bütün bu evler sanki bilinçten kopan vücutlar gibidir; ya da anlatıcı yazarın kaybolan kişilik sınırlarını tesbit edebilmek için sarıldığı, sığındığı mekânlar. Aynı biçimde giysilere de bir saplantısı vardır; giysiler sanki garip bir özerklik kazanmışlardır ve bu giysileri inatla doldurmaya, onları "vücutlandırmaya" çalışan iki kadını, yazar-anlatıcı ve onun diğer beni Nilüfer'i izleriz sürekli. Ama durınadan içi boşalan, taşınılan evler, içi doldurulmaya çalışılan giysiler, aslında başka bir boşluğun, yazar-anlatıcının içindeki boşluğun yansımalarıdır. Yazar-anlatıcı her ne kadar bu boşlukla birlikte tarihî bir boşluk duygusundan sözetmeye çalışırsa da, tarihin bu kitapta temsili oldukça eğretidir.[5] Roman daha çok iki zaman ekseninde, yazar-anlatıcının son derece sübjektif zamanıyla, kurtların egemen olacağı bir kıyamet zamanı arasında gidip gelir.

Yazar-anlatıcının narsist kişiliğinin belki de en belirgin göstergesi, aynalara olan saplantısıdır. Sürekli aynalara bakarak dolaşır.

---

5 Romanın bir amacı da kaba çizgilerle Atatürk'in ölümünden itibaren bir sosyo-politik tarih vermektir. Hatta yer yer, roman bir *roman a clef*'e dönüşür: Va-Nu, Nazım Hikmet, Doğan Nadi , Vedat Günyol gibi devrin bir çok ünlü aydın ve politik siması, az gizlenmiş isimlerle romanda boy gösterirler. Peride Celal'in *Kurtlar*'ında toplumu temsil etmesi gereken katmanlar, siyasi ve profesyonel bir elit, bohemya, ve bunların evlerinde çalışan uşak, aşçı, ve hizmetçilerdir. Bunlara sokaktaki hırsızlar, yankesiciler, tecavüzcüler, anarşistler, teröristler de eklenince ortaya kurtlar çıkar.

> Aynanın karşısında kaşlarından kalem geçirip pudralanıyorsun. Kocamışlığını saklamak için yanaklarına kırmızı sürüyorsun. Özenle dudaklarını boyuyorsun. Birdenbire yüzünün üstüne bir başka yüz yapışıyor. Anneanne bakıyor kurnaz, akıllı gözleriyle aynanın içinden. Yüzünü boyalarla sıva istediğin kadar. Yaşlandıkça ona daha çok benziyorsun. Boynunda sıcak soluğu Nilüfer'in. "Hayır, bana benziyorsun daha çok" diyor. Sokulan dudaklarından sakınmak istercesine geriliyorsun. Gizemli bakışı Nilüfer'in. Aynada uzuyor sürmeli, çekik, kara gözleri. Ayna yalnız göz oluyor birdenbire.
>
> "Canım! Itır çiçeği gibi kokuyorsun!"
>
> Ne zaman seni öpecek olsa irkilirsin. Nilüfer'in dudağının yanından, boynundan aldığı hırsızlama öpüşler... (289).

Aynaya bakan yüzünün, önce anneannenin (ki yazar anlatıcı için ananın yerini almıştır), sonra Nilüfer'in (ki yazar-anlatıcının çiftilidir) yüzleriyle çoğalması, narsist kişiliğin ana-arzusunun ve bu kişiliğin benlik sınırlarını yitirdikçe kendine dönme, kendine kapanma eğiliminin göstergesidir. Gene narsist kişiliklerde çok rastlandığı varsayılan oto-erotik ve eşcinsel eğilim, anlatıcının Nilüfer'le hem özdeşleşen, hem de bölünen kişiliğinde görülür. Ve en önemlisi, aynanın giderek büyük bir göz haline dönüşmesiyle, bu pasajın, *Kurtlar* anlatısının belki de en belirleyici öğesi olan görülme/seyredilme/bakılma arzusunun dile getirildiği pasajların önemlilerinden biri olduğu söylenebilir. Bakılma ve görülme anları kayda değer bir sıklıkta birbirini izler romanda. "Birileri görüyor, birileri bakıyor bana" (290). "Salonda lâmbaları yakıyorsun. Aynaların önünden geçerken kocamışlığından kaçmak için gözlerini kapayarak" (323). "Ürkerek doğruluyorsun. Kapının ardındaki bu ayak sesleri, bu fısıltılar ne? Biri seni yargılıyor gizliden, biri izliyor ne yaptığını, ne düşündüğünü..." (274). Hep görülmek, hep bakılmak, bir türlü özne olamamak, hep bakışın nesnesi olarak kalmak da, narsizmin ayırdedici göstergelerinden sayılır.

Narsist kişiliklerin boy gösterdiği romanların narsist metinler oluşturması gerektiğine dair bir kural olmamakla birlikte, Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında yazar anlatıcının kalın çizgili narsist kişiliğinin yanısıra sürekli oluşmakta olan metinler de romanın hep kendi içine kapanması, okurun dikkatini "yazma" sorunlarına çekmesi açısından, Robert Alter, Linda Hutcheon gibi eleştirmenlerin narsist metinler diye tanımladığı kategoride anılabilir (Alter, 1975; Hutcheon, 1980). Buna göre, bu yazılmakta olan gizli ve açık metinler, yazar-anlatıcının, narsist psikozunu yazma edimiyle aşma arzusunun göstergeleridir. Nitekim, *Kurtlar* bir kâbusla başlar. Kurtların kovaladığı yazar, Nilüfer'le birlikte, bir tünelden çıkmaya çabalamaktadır. Çevresinde, kocası, sevdiği diğer adamlar, geçmişi, ve "yaz, yaz, yaz artık" diyen yazar dostu. Ama şimdiye dek ucuz piyasa romanları yazmış ve bunlarla ünlü olmuş yazar-anlatıcı ne yazacaktır?

Anlatı içinde oluşmakta olan bir metinle, *(Ağacın Üstündeki Ev)*, kısmen yazılmış fakat kaldırılmış ikinci bir metinden *(Kurt Salgını)* söz etmiştik. Bu iki metnin birbirlerinin karşıtı olduğunu söyleyebiliriz; bir tanesi bireysel bencillikle toplumsal yozlaşmanın bileşimini anlatan kurtlar; diğeri ise, içinde cesaret ve

güzellikten başka hiç bir şey taşımasına izin verilmeyecek olan Mine hakkında olacaktır; yani biri, anlatıcının değer vermediği benliğinin yansımalarıysa, diğeri, diğeri onun ego-idealini yaratacaktır.[6] Ama bu iki yarım metnin dışında oluşan başka metinler de vardır. Başta, yazar-anlatıcının hesaplaşması adını verdiğimiz üst metin gelir. Sonra da, bu üst metnin gizlediği öyküler: İstvan'ın öyküsü, Nilüfer'in öyküsü, İlhan Cemal'in öyküsü, annenin öyküsü, kocanın öyküsü. Ancak, bütün bu öyküler, anlatıcının kâh itirafları, kâh savunuları olarak sunulduğu için, üst metne, yani hesaplaşma metnine, okur kuşkusu üzerine kurulu bir uzaklıkta dururlar. Bu uzaklık, her açıklamanın zorunlu olarak akla getireceği sorularla, metne kasten işlenir; anlatıcının hesaplaşmasının dürüst bir hesaplaşma olması için. İstvan anlatsaydı o büyük aşkı, yazar-anlatıcının anlattığı gibi mi anlatırdı? (Yoksa, yaşamının bir parçasında, ülkesinden uzakta, cinselliği gönlünce yaşamak için kendisine kısa bir izin vermiş, tutucu ve oldukça bencil bir Türk kadını tanıdığından mı söz ederdi?) Nilüfer, annesini terkedip büyük şehirde yazar olma hayalleri kuran teyze kızının öyküsünü nasıl anlatırdı? (Nasıl anlatacağının ipuçlarını son mektup veriyor bize). Yazar-anlatıcının ait olduğu bohem-solcu çevre tarafından sürekli küçümsenen, başarılı, profesyonel burjuva koca, gerek yazarlık hevesleri besleyen karısını, gerekse onun bohem dostlarını nasıl anlatırdı? (Bunun da ipuçları küçük küçük serpiştiriliyor metne) İlhan Cemal, iki kadının ilişkisini, yani anlatıcı-yazarla teyze kızı Nilüfer'in ilişkisini nasıl yorumlardı? Bütün bu öykülerin, üst-hesaplaşma öyküsünde dile geldiğinden küçük ya da büyük farklılıklar taşıyabileceğini anlatı okura kasıtlı olarak sezdirir.

Kurtlardan ve kuşkudan arınmış bir metin, bir ideal anlatı, Mine'nin öyküsü olabilirdi. Ama Mine de asla olması istendiği kadar masum değildir:[7] Mine'nin annesiyle olan sevgisiz ilişkisi, üvey babasına karşı duyduğu kuşku (ki pekâlâ bir ensest fantazisi olarak da yorumlanabilir) onun öyküsünü sürekli yazar-an-

---

6 Otto Kernberg, *Borderline Conditions and Psychological Narcissism* (1975) adlı kitabında, Melanie Klein kuramına bağlı kalarak, narsist kişiliklerin temelinde, çocuğun, annesinin kendisinden sevgi esirgediği saplantısının yattığını söyler. Bu yüzden, narsist kişilikler, ulaşamayacakları bir ideal kişi, bir de horlanan, istenmeyen kişi yaratarak, ikisi arasında bölünürler. Hayranlıklarında, şiddet, kıskançlık, ve nefret gizlidir (Berman, 1990).

7 "Romanın romanını yazmak. Kimse bilmiyor gerçekte bunu düşlediğini. Mine'yi anlatmak işine geliyor.... Mine'yi görür gibisin: Annesinin ölümünden sonra. Yatağının ucuna yumulmuş... Hayır, pencerenin önünde, kimseye duyurmamak için mendilini ağzına tıkamış ağlıyor. Ağlamıyor. Öfkesi, acısından üstün. Kızıyor. Belki biraz da seviniyor. Annesinin ölümüyle büyük kente kaçabilmesi kolaylaşacağı için" (250).

"Ölümden birkaç hafta geçmiş. Sessiz kasaba gecesi. Doktor Kâzım, tavandan sarkan çıplak ampulün ölü ışığında yüzünü rakı şişesinin arkasına saklamaya çabalayarak, karşısında oturan kıza anlatıyor: "Bu ev senin. Baban olmamı istemedin, gel arkadaş olalım. Seni nasıl sevdiğimi biliyorsun. Kan bağı umurumda değil, gerçek çocuğumsun benim sen."

Kız hain hain bakıyor adama. Nilüfer ablasına yazacağı mektubu kuruyor:

"Artık buralarda kalamam. Bu adam bir yabancı. Bana başka türlü bakıyor annem öleli. Ondan korkuyorum" (250).

latıcının yaşam öyküsüyle özdeşleştirir.[8] Oysa yazar-anlatıcı, Mine karakterinde masum, doğal, dirençli, cesur ve sağlıklı bir kır çiçeği yaratmak istemektedir. Ne var ki, *Ağacın Üstündeki Ev* öyküsüne her dönüşünde, kendi içindeki kurtla karşılaşır. Ağacın üstünde bir ev (parçalanmamış benlik) yapmak "hayal"dir, çünkü ağaç (bilinçaltı?) kurtlu, yani çürüktür.

Romanın çıkışında, kadın yazarlar tarafından benimsenmiş romans anlatılarının merkezinde, tehlikeli ve kusurlu bir dünyadan korunsun diye kapalı bir yerde tutulan güzel bakire figürü vardır. Bu figür, Guillame de Lorris'in *Roman de la Rose* (1237) adlı ünlü romansından beri, bir gülle simgeleştirilir. Fantazide yaratılmış bir kadındır gül. Bir bahçeye kapatılmıştır; estetik, erotik, ahlaki, ve neredeyse dinî bir idealdir. Güzelliğin, ruh arılığının gözle görülür ama elle tutulamaz, ulaşılamaz simgesidir.

Romanın başlangıcında kadın yazarlar tarafından adapte edilen romansların kadın kahramanları, *Roman de la Rose*'un Gül'ü gibi, güzel, yüceltilmiş, sevilmiş kahramanlardır. Sade, tutarlı,sağlıklı ve kusursuzdurlar. Aramaz, aranırlar; düşlemez, düşlenirler. İçlerinde barınan, beslenen bir kurt yoktur. Piyasa romanları yazarak üne kavuşmuş yazar-anlatıcı ise, o güne dek yazmış olduğu romanlardaki psikolojisiz kadın kahramanların kurtlarını dökmek amacındadır besbelli. Bunun için iki bozguncu metin üretir. Bunlardan birincisi, Nilüfer çevresinde yarattığı "oyun" metinleridir.[9] Gül sembolizmine bu metinle direnir. İkincisi, yazar-anlatıcıyı sorgulayan ikinci tekil şahıs sestir. Bu ses kurtları ortaya dökecektir.

Nilüfer, yazar-anlatıcı için dost, düşman, kardeş, ana, rakip, ve hatta sevgilidir. Mine'nin romanının yazılışını *izleyen diğer* kadındır. Mine'nin kendisi olduğunu sandığı için, roman basılmadan okuyacak, istediği bölümleri çıkaracaktır (49). Nilüfer'in hayali, anlatıcıyı, yalnızca yazarken değil, ne yaparsa yapsın, izler. Sevişmek için genç, yakışıklı bir kurt arayan Nilüfer, mastürbasyon yapan Nilüfer (yetmişinde), ve yazar-anlatıcıyı yatağına alıp koyun koyuna uyumaktan hoşlanan Nilüfer. Nilüfer tek başına üç tür sevgiyi de, otoerotik, heteroseksüel, homoseksüel, yaşayabilme kapasitesinde bir kadındır ve bu haliyle anlatıcı yazarın sevgi kapasitesizliğinin tam karşıtıdır.[10]

Aynı çevreyi paylaşan bu iki kadının birbirlerine bir sevgi-nefret ilişkisiyle bağlı oldukları sıkça yinelenir. Genelde muğlak bir biçimde sunulan bu tür iliş-

---

8 Senin annen için düşündüğün sözleri söylemeli Mine Cemile'ye: "Babamı hiç sevmemiş, beni de çok sevdiğini sanmıyorum. O, yalnız babalığımı sevdi" (138).

9 *Jouissance* metinleri, psikanalitik okumalarda, çocuğun anneden kopmadan ve dilin egemenliğine başeğmeden yaşadığı "Hayal" evresine dönüş arzusunu gösterdiğine inanılan "bozguncu" metinlerdir.

10 Nilüfer:"Ben bissexuelle'im, sen de bunu biliyorsun sanırım. Bir gün öyle bir öykü yazmak istersen bende çok malzeme var, bilmiş ol. Kadın ya da erkek, zevki paylaştıktan sonra ne farkeder!"

Birdenbire kahkahalarla gülerek:

"Yüzüne bak, nasıl da bozuldun! Ben cins ayırmadan bütün insanları seviyorum. Sen kadın olsun, erkek olsun, kimseleri sevmiyorsun, aykırılığımız bu işte" (372).

kileri, yazar büyük bir netlikle sunar. Bir boyutuyla ilişki, yakın iki kadının kaçınılmaz rekabeti, kıskançlıkları üzerine kuruludur; bu haliyle de piyasa romanlarının sergileyebileceği kadın ilişkilerinden pek farklı değildir. Ama başka bir boyutuyla ilişki, kişisel, hatta cinsel bir şiddet de içerir. Nilüfer, argo ve yer yer küfürlü bir dil kullanır; aklı fikri cinselliktedir ve bununla övünür; yalnızca erkeklere değil kadınlara da düşkündür; ikisini de bulamadığı zaman "göstererek", kendini tatmin ettiğini okuruz. Hep yer, ve yedikleri ağzından, dudaklarının kenarlarından taşar. Oral (yeme, içme), anal (anneanne'ye pifinkçi adını takan odur), görsel (gözleri ateş saçar ve her zaman çok frapan giyinir) ve işitsel (sigara kısığı sesiyle durmadan konuşur, geveze ve buyurgan bir kadındır) imge ve çağrışımlarla çevrili bu Nilüfer, yazar için hem büyük bir cazibe hem de tiksinti odağıdır. Ve yazar sonuna dek bu iki duygu arasında gidip gelerek, Nilüfer ve kendisinin bu çok özel ilişkisiyle, piyasa romanlarının tek boyutlu kadın kahramanlarının psikolojisiziliklerini yıkmayı amaçlar. Nilüfer'in içindeki kurt, bozguncu ama cesur, kırıcı ama dürüst, yıkıcı bir kurttur. Ve romanda, yazar anlatıcının da aslında bir kurt olduğunu bilen tek kurt odur. "Bu mektup, kurtların arasında bana en yakın olan bir kurdu cezalandırmak için yazıldı. Hoşça kal." Diye bitirir Nilüfer intihar mektubunu.

Kurtlar ikinci tekil şahısla (sen) anlatılır. Okur için oldukça yorucu bulduğum bu anlatı, *Kurtlar* romanında, yazarın amacı doğrultusunda bir kaç şey gerçekleştirir.

Bir kez, daha kolay ve doğal üçüncü tekil şahıs anlatısı terkedilmiş, onun yerine zorlayıcı bir anlatı sesi seçilmiştir.

Anlatıda ikinci tekil şahıs kullanılarak iki türlü yabancılaştırma etkisi gerçekleştirilmiştir. Birincisi, bu ses, romanın başkişisine sürekli 'sen' diye hitap edip onu sorguladığı için, okurun başkişiyle kolay bir özdeşlik kurmasına izin vermez. Böylelikle, ucuz piyasa romanlarının başka bir yönünü, kolay özdeşleşme formüllerini yıkıcı bir anlatı sesi seçilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Ama bunun da ötesinde, ikinci tekil şahıs anlatı, içinde barındırdığı otoriter ve sorgulayıcı sesle, sürekli bir direnişi, otoriteye karşı çıkışı da sezdirir. Bu sorgulayıcı seste, şefkatten, sevgiden, anlayıştan, hoşgörüden eser yoktur. Artık okurun yoldaşı bu yargılayıcı, delici, deşici, sestir. Uzak, amirane, alaycı, ironik ses. Böyle olunca, sorgulanan yazar-anlatıcıya, ister istemez bir sempati marjı bırakır. Ama, yazar anlatıcı, bu marjı kullanmayı reddederek, ahlâken sorgulayıcı sesin üzerine çıkmaya çalışır. Babanın kanununa ilginç bir karşı çıkıştır bu.

Sen hitabı, zaman zaman bir sorgu yargıcının, zaman zaman da bir analistin tonlamalarına bürünür.

> Geçmiş zamanın karanlık labirentlerinde garip bir yolculuğa çıktın. Bilmediğin, tanıyamadığın birini, kendini arıyorsun (154).

> Doğruluyorsun. Gözlerin kapıda. İçeri girecek birini bekler gibi tetikte. İçki bardağını tutan ellerin titriyor. Bardağı bırakıyorsun masaya. Avuçlarındaki leblebiler, dökülüp saçılıyor yere. Duyduğun ses, onun değil, içinden geliyor senin. Yok, o kadar da aşağılatmamı kendimi, ben bir yazarım! Öyle misin? Yalnızca bir 'Conteur' belki de. Genç romancıya bunu söyleyen sendin. "Yok yok, siz bir 'Meddah' olamazsınız," diye karşı çıkmıştı çocuk. "Conteur" sözcüğünün tam anlamını kafasında karıştırarak, büsbütün aşağılamıştı seni (274).

En sonunda, Nilüfer'in mektubundaki sesle, sorgulayıcı ses birleşir ve elimizdeki metnin içindeki kurdu sergiler. Bu kurt, yazarın en çok kendine ait olan kurttur; yazarlık kaygısının kurdudur. Bir anlamda babayı da (kocası) anayı da (Nilüfer'i) öldüren yazar, sonunda kendine ait bir kurtla, yaratıcılığın kurduyla başbaşa kalır.[11]

Ama gül artık hastadır.

Edmund Wilson, *The Wound and the Bow* (Yara ve Yay) adlı kitabında, Philoctetes mitinden esinlenerek, sanatçının, toplum tarafından dışlanmasına neden olan iltihaplı bir yarası olduğundan, ama toplumun da, er ya da geç, sanatçıya gereksinim duyacağı için, elindeki sihirli yayı istemek üzere, dışladığı sanatçıya döneceğinden söz eder. Kadın sanatçılar için, yaralarını yayla değiş tokuş etmek kolay olmadı. Erkek psikolojisi, romanda oldukça saygın bir yer alabilirken, kadın psikolojisinden, başta kadın yazarın kendisi gelmek üzere, hep korkuldu.[12] Kadının deliliği, hep gizlenmesi, örtülmesi gereken bir tema oldu. Oldukça karmaşık nedenlerle, Rönesans'ın o iki büyük hümanist dahisinin, Erasmus ve Cervantes'in kadına yasaklamadığı delilik, sonradan kadın yazınına yasaklandı.[13] Oysa her insanın içinde olabileceği gibi, gülün içinde de kurt vardı. Kadın yazınında, babanın kanununa karşı çıkışın bir göstergesi, kuşkusuz gül'ün içindeki kurttan korkmaması ve utanmamasıydı. Peride Celâl, Türkiye'de kadın yazınında, kadın romancılarımızın cesaretle tutturdukları bir çizgide, yani psikolojik roman türünde, bu kurdun romanını yazabilmiş, öncü bir yazardır.

---

11 Yazarlık ediminin problematize edildiği tipik narsist anlatılarda ikinci ses çok sesliliği, diyalog diyalojiyi getirmez; hep tek sesliliğe dönüşür. İki sesliliğin Bakhtinyen bir destabilizasyona dönüşmediği bu anlatıların genel olarak narsist metinlerin bir özelliği olduğu ve destabilizasyonun "yazılamamış" ya da "eksik" metinlerin yarattığı boşlukta ortaya çıktığı görülür.

12 Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (Tavanarasındaki Deli Kadın) adlı çalışmalarıyla (New Haven, 1979) kadın psikolojisinin tabuluğuna çarpıcı bir biçimde dikkat çektiler. Peride Celâl için hazırlanan *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı:Peride Celâl* adlı derlemede de Selim İleri dışında hiç bir eleştirmenin Peride Celâl'in romanlarındaki belirgin psikolojik boyuttan sözetmemeleri ilginçtir.

13 Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünün sözcüsü Stultitia, bir kadındır. Cervantes de *Don Quijote*'de, Marcella karakteriyle, Don Kişot'un kadın karşılığını yaratmaktan çekinmemiştir.

KAYNAKÇA

Alter, Robert (1975) *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Londra.

Berman, Jeffrey (1990) *Narcissism and the Novel*, New York.

Freud, Sigmund (1920) *Beyond the Pleasure Principle*, cilt 18. *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 24 cilt, (çev. ve yay. haz.) James Strachey, Londra.

Gilbert, Sandra ve Susan Gubar (1979) *The Madwoman in the Attic*, New Haven.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative:The Metafictional Paradox*, Londra.

Kabacalı, Alpay (haz.) (1966) *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı Peride Celâl*, İstanbul.

Kohut, Heinz (1971) *Analysis of the Self*, New York.

Lacan, Jacques (1972) "Seminar on the 'Purloined Letter'", *Yale French Studies*, 48:39-72.

The signification of missing texts in Peride Celâl's *Kurtlar* (The Wolves)

Missing texts have various significations -from writerly desire to innovative narrative experimentation. In Peride Celâl's autobiographical novel, *Kurtlar* (The Wolves, 1990), the abortive, half-written texts of the narrative *(The Wolf Epidemic* and *The House on the Tree)* signify less a writer's block than an unstable self vacillating between self-accusing confession and narcissistic justification. Women novelists in Turkey, as elsewhere, shied away from psychological self-searchings until the seventies. In *Kurtlar*, Peride Celâl makes an important contribution to the psychological novel by portraying the twenty-four-hour self searching of a woman novelist as she faces her youth and early novelistic career through five decades of dizzying social change and political unrest. The implied sub-texts of this scrutiny, together with the two half-written texts of the main narrative, bring about a narrative instability that is metonimic of the narrator's unstable self.

Muhafazakâr dekadans: *Ağır Roman**

*Halide Velioğlu***

Bu yazıda Metin Kaçan'ın 1990 senesinde Metis Yayınevi'nden çıkan *Ağır Roman* adlı kitabının metinsel analizini yapmaya çalışacağım.

Ağır Roman'ı kendine özgü dili ve adabıyla kapalı bir cemaatin anlatısı olarak anlamak ve bu cemaatte kahraman olmanın koşulları üzerine düşünmek bu analizin iki temel izleğini oluşturuyor.

Farklılığı öne çıkarılan bu Kolera cemaatinde kahraman olmak, birbiriyle ilişkisi gerilim yüklü iki sorunsal oluşturur: Bir yandan cemaati tehlikelerden korumak ve güvenliğini sağlamak, öte yandan hazların kutsandığı bu farklı cemaate ait olmanın özel gereklerini yerine getirmek. Kahramanına karşı hayli talepkâr olan bu cematte bu iki sorunsalı, bildik haz ve sorumlulukların çelişik ilişkisi çerçevesinde ele almayı güçleştirense, yazı boyunca anlaşılmaya çalışılacak olan bir özellik, yani bu cemaatin farklılığıdır.

Analize dair bir iki söz etmek gerekirse, *Ağır Roman* metnini kurgusal özelliklerinden ötürü kahramanlar üzerinden okumayı seçtim.

Bu okuma esnasında, üç alanı ayrı ayrı ve birbirleriyle ilişkilerinde anlamaya çalıştım: Karakterlerin yapıp etmelerinden oluşan hikâye dünyası; anlatıcının bu hikâyeyi anlattığı zemin ve tüm metni düzenleyen temel prensip olarak varsayılan/ima edilen yazar *(implied author)*.

Karakterlerin eylem, düşünce ve duygularının aktarıldığı düzlemde karakterleri epik kahraman olmaya aday olanlar ve Kolera cemaatini oluşturan birtakım yan karakterler olarak ikiye ayırdım. Her iki karakter özelliklerini taşıyan roman

---

(*) Bu yazı, Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde 1998 senesinde kabul edilen yüksek lisans tezinin geliştirilmiş birinci bölümüdür. Tez hocam Nükhet Sirman'a, Jale Parla'ya ve katkılarından ötürü dostum Tansel Demirel'e teşekkürü bir borç bilirim.

(**) Yazar.

başkişisi Salih'i ise ayrıca ele aldım.

Anlatıcının karakterlerle ilişkisini anlamakta duygusal, düşünsel, estetik ve fiziksel mesafe ilişkileri ölçüt olarak alındı.

Son olarak, varsayılan/ima edilen yazarın alanına gelince, tüm bu karakterler ve anlatıcıdan edindiğimiz bilgilerin dışında kalan, yine de bildiğimiz, anladığımız ne varsa onları, karakterleri, anlatıcıyı ve anlatıyı düzenleyen temel prensibin barındığı bir üçüncü alan olarak düşünüldü.

Şimdi, sırasıyla cemaatin kahraman adaylarını ve bunların cemaatle ilişkilerini teker teker yakın okumaya alalım.

Kahramanlar ve cemaat

Ağır Roman'da başkişi Salih, babası Yıkıkköprülü Berber Ali, ağabeyi Reco ve Arap Sado üzerinden "delikanlılık söylemi" diyebileceğimiz bir çerçeve içinde kahramanlık nosyonu tartışılır/oluşturulur. Bu kahraman Berna Moran'ın "İnce Memed ve Eşkiya Öykülerinin Yapısı" adlı çalışmasında (Moran, 1991), Hobsbawm'dan alıntılayarak belirttiği "soylu eşkiya" anlatılarının yapısal özelliklerinin çoğunu taşımaktadır.

Romanın hemen başlarında olayların geçtiği Kolera Sokağı'na dadanmış olan mafyöz kötü adamların öldürdüğü ve oldukça stilize edilerek anlatılmış olan Arap Sado Kolera'nın bugününde yaşamaz, daha en başında namı dokunulmazlık kazanmıştır. Romandaki en üstün, ulaşılmaz ve biricik yeri "sadece o, Kolera'da geçmiş yılların en güzel güneşleri gibi parlamaktaydı" (s. 211) sözleriyle ifade edilen en "delikanlı" adam Arap Sado artık asla ulaşılamayacak, geçmişe ait bir kahraman olarak kurgulanmıştır. Bu kurgulamanın, romanın kahraman ve cemaati arasındaki çelişkinin terimlerini/kurallarını oluşturmakta önemli bir yeri vardır. Zira bu ölüm, Kolera cemaatinin sonunun başlangıcı olarak milatlandırılır, dışardan gelen kötü adamlar - kötülükler karşısında cemaatin, iyi ve güzel günleri de Arap Sado'nun kendisi gibi artık geri döndürülemez, ancak hep yüceltilerek anılacak mutlak bir geçmişe karışmıştır.

Bakhtin epiği bir tür olarak başlıca üç özelliğiyle tanımlar: Birincisi, millî epik geçmiş, Goethe ve Schiller'in terimleriyle "mutlak geçmiş", epiğin konusudur; ikincisi, millî gelenek (kişisel deneyim ve buna bağlı özgür düşünce olmayan gelenek) epiğin kaynağını oluşturur; üçüncüsü, mutlak bir epik mesafe epik dünyayı bugünün gerçekliğinden, yani yazar ve okuyucunun zamanından ayırır (Bakhtin, 1992).

Epik geçmiş mutlak, tamamlanmış, eksiksizdir. Bir çember gibi kapalı olup içindeki her şey olmuş, bitmiş, mükemmeldir. Epik dünyada açık uçluluğa da, belirsizliğe de yer yoktur.

İkinci özellik olan geleneğe gelince, Bakhtin'e göre millî geleneği epiğin kurucu ögesi yapan, onun bir vaka repertuarı ya da tarihî olayların içeriği değildir.

Geleneğe kurucu özelliğini veren şey, gayri şahsî ve mukaddes bir geleneğe, ortak bir değer sistemi ve bakış açısına yaslanmasıdır. Bunu da gerek konusuna gerekse aktardığı dile, kuşkusuz ki geleneğin diline olan dindarca bağlılığıyla hakeder.

Üçüncü özellik olan mutlak epik mesafeye gelince, bu mesafe sayesinde epik dünya, herhangi bir aktivite ve değişim olasılığını dışlar, gerek içerik gerek anlam ve gerekse değerler bakımından mümkün en yüksek mükemmellik/tamamlanmışlık noktasına yükselir. Epik dünya, yeniden düşünen ve değerlendiren gelişen, bitmemiş bir şimdiki zamanın ötesinde, mutlak bir mesafe muhayyilesinin zemininde/alanında kurulur.

Ağır Roman'a dönecek olursak bu roman bir cemaati anlatmaktadır. Kolera Sokağı diye adresi verilen bu cemaat coğrafî, kültürel, dilsel ve ahlakî sınırları ve farklılığıyla anlatılır roman boyunca. Ve anlatıda cemaatin ezelden ebede akan sürekliliği fonunda, önde birtakım kahramanlar (çoğu erkek) bu cemaatin en önemli ve en saygın kahramanları olmaya aday olurlar ve türlü olaylarla sınanırlar. İçerisi-dışarısı ayrımı her bakımdan çok keskin olan bir cemaat tasarımıdır bu. Tüm kötülüklerin kaynağı olarak dışarısı, dışardan gelen kötü adamlar daha romanın başında tanıtılır. Dolayısıyla bu cemaatin en kahraman erkeği olmanın birincil koşulu dışardan gelen ve cemaati huzursuz eden bu kötülükle başedebilmektir. Ancak, daha önce de belirttiğim gibi, cemaat, ahlakî normları farklı kurulmuş, her çeşit hazzın, coşkunun, uyuşturucunun, kumarın, hırsızlığın belli kurallar (adap/racon) dahilinde mümkün ve arzu edilir olduğu bir dünya olarak anlatılmaktadır.

Bu nedenle bu cemaatte en mükemmel olmanın koşulu sadece cemaati başındaki beladan kurtarmak değildir. Cemaatin içinde kalıp Kolera cemaatine, benzersiz, biricik kılan dünyaya, bu tüketen, ama kuralsız da olmayan hazlar dünyasına hem teslim olmak hem de onu yeniden yeniden üretebilmektir. Dolayısıyla bu cematte en şahane adam olmak, birarada durması ilk bakışta müşkül ve çetrefil görünen birtakım yapma etme biçimleri sonunda zorlukla elde edilen bir mevkidir.

Bir başka deyişle aidiyet koşulları talepkâr bu cemaatte kahramanın başlıca iki sorumluluğu vardır: Birincisi, cemaati beladan kurtarmak; diğeri de, varlığını, cemaatin kodlanmış hazlarla neşeli günlük yaşamına vakfetmektir. Şimdi bu iki izleği kahramanlar, anlatıcı ve yazar konumlarını da gözeterek yakın okumaya alalım.

Cemaatin başındaki bela

Bu romanda dışarısı her türlü felaketin, kötülüğün, bozulmanın kaynağı olarak anlatılır ve anlamlandırılır. Dışarıya çıkan herkesin başına farklı, ama sonuçta kötü şeyler geldiği gibi, dışardan gelen her şey ve herkes de kötü olarak

anlatılır. Bu noktada *pictorial* anlatının* *omniscient* anlatıcısı** da gerek ahlâkî gerekse duygusal olarak kahramanlarıyla neredeyse çakışık bir hikâye anlatmaktadır. Bir başka deyişle, dışarıdan gelenin zarar vermesi, Kolera'nın hayatını bozması, farklı bir ahlak da olsa, kendi içinde bir adabı, bir "raconu" olan bu dünyayı adabından etmesi, diğer yandan da dışarı çıkanın bozulması ya da hafifinden yaşama coşkusundan, mutluluğundan olması karşısında, anlatıcının yaklaşımı kahramanlarınkinden farklı değildir.

Romanda dışardan gelen en büyük kötülük daha romanın başlarında hikâyelendirilen "kara çantalı, yengeç yürüyüşlü, hükümet suratlı" adamlardır. Bu adamlar mafyöz tipler olup Kolera'nın küçük esnafından dahi para toplamak gibi, Kolera'nın adabına aykırı ve oradaki hayatın düzenini bozan, mahalle sakinlerinin huzurunu kaçıran davranışlarda bulunurlar. İlk işleri de, Kolera'yı, neredeyse asr-ı saadet terimleriyle betimlenen geçmişinden ayıracak ve onun bozgununa milat olacak darbeyi vurmak, yani Kolera'nın en namlı kabadayısı Arap Sado'yu öldürmek olur.

Arap Sado'nun ölümü Kolera cemaatinin "sonunun başlangıcı" olarak ifade edilir romanda. Arap Sado'nun ölümünden önceki zaman, ne kahramanların bilgi ve deneyiminde ne de anlatıcınınkinde mevcuttur. Bu altın çağa ilişkin romanda biz okuyucuya aktarılan tek bilgi de Arap Sado'yu betimleyen şu satırlarda gizlidir:

> Boşa bilet kesen haraççı, yeni yetme haybeciler, kabadayılığın şerefini beş paralık ederken, sadece o, Kolera'da geçmiş yılların en güzel güneşleri gibi parlamaktaydı. Horoz Mustafa, Jilet Niyazi, Kör Beko ve Sepetçi Şair'den bugüne kalan canlı bir hayaldi. Lakabı, onu kara bir büyüye benzeten, doğuştan yetenekli, haysiyetli bir kabadayı olarak kalbinde beslediği Jilet Niyazi'den hatıraydı. Yolda yürümesinden, yapacağı icraatın seçimine kadar harbici olmayı, zenginden alıp fakire vermeyi, hapistekine, hastanedekine, düşmüşe, dula, yetime yardım etmeyi Jilet Baba'dan öğrenmişti.
>
> Hükümette kalemleri kırılmış, defterleri dürülüp bir rafa konmuş bu insanlar, Kolera'nın soluk kesen muhabbetlerinin ölmeyen devleriydiler (s. 24).

Arap Sado yalnızca ebediyete intikal etmemiş, aynı zamanda epik kahraman mertebesine yükselmiştir. Zira Bakhtin'in bir tür olarak epik tanımında belirttiği üç öge mevcuttur: Epik anlatının mutlak bir geçmişi konu edinmesi; epik anlatının gayri şahsî bir gelenekten neş'et etmesi; mutlak bir epik mesafenin, epik dünyayı bugünün gerçeklerinden, yazar ve okuyucunun mesken tuttuğu zamandan ayırması. Bütün bunlar, romanın Arap Sado'yu anlatan bölümünde karşılıkları olan ögelerdir.

Bu bağlamda Arap Sado'nun ölümü, Kolera'da hikâye edilecek yaşamın artık

---

(*) *Pictorial* anlatı: Yazarın ve karakterlerin sözlerinin birbirine geçtiği anlatı.

(**) *Omniscient* anlatıcı: Anlatıda geçen her şeyi yazar kadar bilen anlatıcı.

tekrarlanamayacak mutlak geçmişinin, ancak hep hasretle yadedilecek parlak düzeninin anlatısıdır. Arap Sado nasıl bir şanslı kabadayılar ailesinin son üyesiyse, adı da öylece Kolera'nın yazılan/yazılmayan tarihine geçmiş, ulaşılmazlık kazanmıştır. Bir geleneğin mensubudur ve bu geleneğin de son temsilcisi olduğu ifade edilir: "Sadece o, Kolera'nın geçmiş yılların en güzel güneşleri gibi parlamaktaydı." Arap Sado'dan öncesini bilmek, ya da namına eriştiği zamanları yaşamak, ne kahramanların ne anlatıcının ne de biz okurların harcıdır.

Ancak Arap Sado ölmeden hemen önce namını ve şanını Yıkıkköprülü Berber Ali'nin oğlu Salih'e bırakır. Doğuştan yetenekli olmanın yanında kabadayı olmak için ileri gelen bir kabadayıdan el almanın kural olduğu bu cemaatte, Salih'in kahramanlık/kabadayılık hayatı erken de olsa başlamış olur.

Ancak Salih'ten önce babası Yıkıkköprülü Berber Ali vardır arada kahraman olmaya aday. O Arap Sado'yla bir zamanı paylaşmış, ama kabadayı olmamıştır; küçük esnaftır. Olayların akışı ve Kolera'yı başına dolanan musibetten koruyacak kimse kalmayınca ve özellikle de bizzat kendi haraç vermeyi reddettiği için kötü adamlarla karşı karşıya gelir. Bir bakıma cemaat adına cemaati korumak için yola çıkmaz Berber Ali, ancak, kendi kişisel haklarını korumaya (haraç vermemek) kalkışmanın dahi kahramanlığa talip olmak anlamına geldiği bir ortam vardır Kolera'da. Berber Ali de bundan geri kalmaz ve romanda bir kahraman olarak anlatılmanın yapısal gereklerini yerine getirecek olayların aktörü olur.

Berber Ali'nin kahramanlık izleğini yakın okumaya almak için Berna Moran'ın "İnce Memed ve Eşkiya Öykülerinin Yapısı" adlı makalesinde belirttiği eşkiya öykülerinin yapısal özelliklerine bir göz atmakta fayda var.

Moran yazısında Avrupa, Amerika ve Asya ülkelerindeki eşkiyalık üzerine araştırma yapmış İngiliz tarihçisi E.T. Hobsbawm'ın *Bandits* adlı çalışmasından söz eder. Hobsbawm yasalara göre suçlu oldukları halde halkın gözünde suçsuz, hatta kahraman sayılan "toplumsal" haydutlarla ilgilenmiştir. Bunlar arasındaki ilk kategori de "soylu eşkiya" olarak anılır ve onlar köylülerin baskı altında ezildiği, sömürüldüğü kırsal kesimde zalim yöneticilere karşı başkaldırmış ve adalet istemiş haydutlardır.

Çeşitli ülkelerin hikâyelerinde, şiirlerinde, romanlarında görülen bu tip haydutların, Hobsbawm'ın saydığı/belirttiği özelliklerden başka, Moran "İnce Memed" örneği üzerinden bizdeki eşkiya öykülerinin yapısal özelliklerini dört ana bölümde ale alır. Bu dört ana özellik özetle şöyledir:

1. Kahramanın başkaldırısına neden olan ilk bölümde acımasız ağaların ya da beylerin gözetimi altında zulüm gören köylünün durumu anlatılır.

2. İkinci bölümde, kahramanın kendisine ya da sevdiği bir yakınına karşı ağanın (beyin) yaptığı büyük bir kötülük yer alır.

3. Eşkiyalık dönemine ayrılan üçüncü bölümde kahramanın soylu eşkiya olarak yoksul köylüye yaptığı iyilikler, zalimlere verdiği cezalar ve kendi öcünü alması anlatılır.

4. Dördüncü bölüm, kahramanın sonudur. Eşkiya kahraman ya halkına döner ve onlar da kahramana sahip çıkarlar, ya da ortadan kaybolur (Moran, 1991: 80-82).

Romanımıza dönecek olursak, şehrin merkezine yakın, ancak kıyısında bir cemaatin, yani köylü olmayan, kenar mahalleli bir cemaatin ağalar ya da beyler değil, dışardan gelen kötü, mafyöz adamlarla ezme ezilme ilişkisi anlatılmaktadır. Bir başka deyişle, tarafların adı ve olayın geçtiği yer, zaman ve sosyolojik kategorileri farklı olsa da ilişkinin yapısı aynıdır. Bu nedenle Kolera cemaatinin buraya kadar olan hikâyesini destan ve soylu eşkiya hikâyelerinin yapısal özellikleriyle incelemekte bir sakınca yoktur.

Yıkıkköprülü Berber Ali'nin kahramanlık hikâyesine bu çerçevede yakından okumaya devam ettiğimizde "başkaldırı" değilse de, bir karşı gelmeyle, boyun eğmemeyle başlayan kahramanlık süreci, madde 2'de belirtilen "kendine ya da sevdiği bir yakınına zarar gelmesi" anlatısıyla pekişir. Zira hem Arap Sado öldürülmüş, hem ciğerci Abı'nın ahırı yıkılmış, atı Şermin'e tecavüz edilmiş, hem de kendi dükkânının camları kırılmıştır. Ali'nin kahraman olmak için durduğu hatadır artık. Nitekim kötü adamların başı "Reis"le herkesin gözü önünde kavga eder ve kavga Ali'nin üstünlüğüyle sonuçlanır. Bu bölüm Berber Ali'nin Kolera cemaati içinde, esnaf ve bitirimler gözündeki saygın pozisyonunun gereği olarak anlatılır, Ali namına ve bir kahramana yaraşır şekilde davranmış olur. Ancak, uzun vadede ne Ali ne de bir başka kahraman (Salih, Reco) bu adamlarla başa çıkabilecektir.

Berber Ali'nin kahramanlık süreci bir bakıma başladığı gibi biter. Zira Ali, dışardan gelen Reis ve adamları eliyle kötüleşen Kolera yaşantısına, bir de sırasıyla büyük oğlu Reco'nun Kolera'dan ve küçük oğlu Salih'in evden ayrılması, yani ailenin çözülmesi eklenince, Kolera'dan ayrılmaya karar verir. Ancak zamanla ve olayların akışı içinde alınan bu çıkma kararını çabuklaştıran Ali'nin karısı ve oğullarının annesi İnine'nin pek çıkmadığı evden dışarı çıkıp uygunsuz davranışlar içine girmesi olur. Cemaatin bozulmasını ailenin çözülmesi takip eder, ancak nihaî darbeyi vuran kadının bozulmasıdır. Ve bu, daha sonra ele alacağımız baş kahraman Salih'in hikâyesinde de temel motif olarak karşımıza çıkacaktır.

Kadının bozulması, kadın İmine olduğunda evden çıkmasıyla olur. Berber Ali Kolera dışında zengin semtlerden birine yerleşir, bir yandan da Kolera'da esnaf hayatına devam eder. Ancak Berber Ali, anlatıcının da gerekçelerinde mutabık olduğu ve haklı bulduğu bir ahlâkî değişikliğe uğramış, yani o da bozulmuştur; uyuşturucu satmaya başlar. Bu durum yine de cemaat-kahraman ilişkisinde bir yarılmaya işaret etmez; değişen Kolera'nın yeni koşullarına ve moralitesine ayak uydurmaktır bu. Kahraman değildir belki, aday bile değildir artık, ama Ali'nin bozulması, değişmesi cemaatininki kadardır. Üstelik dışarı çıkarak, yani bedel ödeyerek hakedilmiş bir bozulmadır neredeyse.

Berber Ali'nin Kolera'yla ilişkisinde bir dönüm noktasıdır Kolera dışına yerleşmesi ve Kolera'da yasadışı yollardan para kazanması. Bu aynı zamanda Kolera'nın da ahlâkî dönüşümünün metaforudur bir bakıma. Zira yinelemek gerekirse anlatıcı Berber Ali'yi haklı gören bir konumdan anlatır olayları. Berber Ali bozulmuştur, evet, ancak Kolera kadar ve hatta Kolera hakettiği için de bozulmuştur.

Berber Ali'nin Kolera'yla devam eden bir "gayrimeşru" ilişkisi daha vardır: Madam Eleni. Ev ve dükkanları karşılıklı olan Madam Eleni'yle Berber Ali'nin ilişkisi romanın başında anlatılan Kolera'nın nispeten iyi günlerinde başlar. Ancak, Berber Ali'nin Kolera'dan ikinci ve nihaî gidişine yol açan, bu kez de bir başka kadın, Madam Eleni'dir. Ali'den artık yüz bulamayan Eleni komiserle bir olup Ali'yi karakola çektirir ve ona uyuşturucu işi yanısıra, işlemediği bir dolu suç nedeniyle işkence yaptırır. Ali karakoldan çıkar, ancak, bu kez aklını yitirmiş, kendinden geçmiş bir haldedir. Ne yaptığını bilmez bir halde mezarlığa doğru yürür.

Doğal efektlerin anlatımıyla bezeli bu bölümde Ali, daha önce fiziksel olarak terk ettiği Kolera'yı bu kez de zihinsel olarak terk etmiştir; aklını kaybeder. Ruhen asla kendini ayırmadığı cemaatinden bir haset, bir haksızlık sonucu ayrılmış ve teorik olarak görünmezlik, dolayısıyla da yenilmezlik kazanmıştır.

Bu, aynı zamanda Berna Moran'ın eşkiya öykülerinde saptadığı dört ögeden oluşan yapısal özelliklerin sonuncusunu çağrıştıran bölümdür. Buna göre kahraman sonunda ya halkına döner ve onlar da kahramana sahip çıkar ya da ortadan kaybolur. Örneğin İnce Memed dağlara doğru uzaklaşır ve kendisinden artık haber alınmaz. Berber Ali ve Kolera'ya dönecek olursak, Berber Ali hem uzaklaşmış hem de gidişine Koleralılar sahip çıkmışlardır:

> Ali'nin kalp sızlatan yürüyüşüne dayanamayan ağır bitirimler 'Hakkı yenen daha kaç muhterem insan o mezarlığa yürümedi ki?' diye fısıldaşıp, Ali'yi ne kadar haklı bulduklarını sıradan sokak seyircisine duyurdular (s. 130).

Böylelikle Berber Ali romanda sık sık sözü edilen Kolera tarihindeki yerini almış olur. Kayıtlarını "bitirim şairler"in tuttuğu bu tarihe geçmenin ilk koşulu, kuşkusuz, cemaate karşı sorumluluklarını yerine getirmektir.

Cemaatiyle ilişkisinde anlatıcının gözünde saygıdeğer bir yeri olan Berber Ali'nin Kolera'daki hayatını dönüştüren her iki olayda da kadınların belirleyici rolü dikkat çekicidir. Zira dışarıyla ilişkisinin mutlak ve en kötü olarak işlendiği bu anlatıda biri eş diğeri sevgili olan iki kadın da kahramanın cemaatiyle/hayatıyla ilişkisini dönüştüren ölümcül darbeyi vurmuşlardır. Biri, evden çıkan meczup eş, diğeri intikam peşine düşen âşık sevgili.

Dışarıya mesafenin cemaati oluşturan en belirleyici kurucu öge olduğu bu anlatıda, anlatı akışının yönünü değiştiren darbeleri vuran kadınlar, yoksa içeride barınan "dışarı"lar mıdır?

Reco

Yıkıkköprülü Berber Ali'nin büyük oğlu ve Salih'in ağabeyi Reco, Kolera Sokağı'nda yetişmiş, çocukluğundan sahip olduğu çizgi roman merakını sonradan karikatürist olmaya vardırmış yetenekli bir çocuk olarak anlatılır. Yeteneklerinin yanısıra Reco, iyi kalpli, hassas ve olaylara kendini kaptıran birisi olarak tanımlanır. Kolera'da yaşamanın (önemle vurgulanan) dışarıdan hiç kimseye nasip olmayacak bilgisine sahip bir karakterdir; sayılır ve sevilir.

Ancak tüm bu özellikleri Reco'yu anlatının ve anlatıcının nezdinde Kolera'nın kahramanı yapmaya yetmez. Reco'nun anlatıdaki işlevi daha çok Kolera'nın dışarıyla gerilimli ilişkisini vurgulamak ve romanın başkişisi kardeşi Salih'in seçim ve niteliklerini karşılaştırma zemini oluşturmak şeklinde olur.

Kolera'da yaşamayı seçmiş olan babasının tersine Kolera'dan çıkmayı seçmiş birisidir Reco. Reco'nun Kolera'dan çıkışını hazırlayan süreçte ise, ne Berber Ali'nin şimdiye dek sözünü ettiğimiz, ne de Salih konusunda sözünü edeceğimiz türden Kolera'nın sorunlarıyla birebir ilişkisinin bir payı vardır. Reco Kolera'dan baba baskısı sonucunda ve Kolera'nın dışında kendine hayat bulabildiği (karikatür) için ayrılmıştır. Dolayısıyla yazgısını Kolera'nın içinden ayırmış biridir, anlatıda kahraman olmak için sınanmaz bile. Onun sahip olduğu Kolera'da yaşamanın, sevilen ve sayılan biri olmanın gerekliliği ve özelliği ayrıntılarıyla vurgulanan bir tür günlük yaşam bilgisi, adap-racon-dil bilgisi repertuarıdır. Ancak Kolera ile zihinsel ve ruhsal çakışıklık yetmez Kolera'nın kahramanı olmaya. Kolera ile yazgıyı birleştirmek lazımdır, tıpkı Salih'te anlatılacağı gibi.

Romanın *omniscient* anlatıcısının zihinsel olarak en fazla mesafede durduğu kahramandır Reco. Berber Ali ve Salih'i anlatırken anlatıcının başvurduğu iç sesleri, zihinden geçenleri anlatma yöntemlerinin hiçbiri Reco için kullanılmaz. Aynı mesafe Reco'nun dışarda kurduğu hayat için de geçerlidir. Anlatıcı romanın genelinde dışardaki hayattan sözetmediği gibi Reco'nun yetenekleri ve politik angajmanı vesilesiyle çıktığı dışardaki hayatından da sözedilmez. Dışarıdan edindiği arkadaşlarına Kolera'dan edindiği bilgileri aktarıp kendine özel bir yer edinmiş, saygı duyulan biri olmuştur, o kadar.

"Soylu eşkiya" anlatıları için oluşturulan kategorilerin çoğunu ıskalayan Reco Kolera'yı dışarıdan tehdit eden kötülüklerle karşı karşıya getirilmez bile romanda. Ancak Kolera'daki yaşam üzerindeki tek tehdit, dışarıdan gelen, adap, racon bilmeyen adamlar değildir; bir de Kolera Canavarı vardır ki, adından da anlaşılacağı gibi Kolera'nın bağrından çıkmıştır, uzun süre faili meçhul kalan seri cinayetler işlemiştir. Sonradan mahallenin halim selim poğaçacısı olduğu anlaşılacak olan bu Kolera Canavarı anlatıda, özellikle Salih'in cemaatle ilişkisinde önemli rol oynar. İşte Reco da dışardan gelen belaya karşı değil, ama bir ara bu Kolera Canavarı'na karşı sınanır gibi olur.

Reco ve babası Berber Ali'nin de "iyi çocuklar" diyerek onayladığı Reco'nun

dışardan arkadaşları militan gençlerin Kolera Canavarı problemini çözüp çözemeyecekleri tartışılır. Ancak, Kolera'lılar dillerinden hiçbir şey anlamadıkları bu gençlerin dertlerine çare olmayacağına karar verirler. Anlatıcının zihinsel değilse de, belli bir duygusal ve ahlâkî mesafede anlattığı Reco'dan, Kolera halkı da benzer bir biçimde empatisini esirgemiştir.

Kolera'yı fiziksel olarak terkinden önce, evini terkeden, kodlarını değiştiren Reco'nun gidişi Kolera'nın sahip çıkacağı türden bir gidiş değildir. Berber Ali'ninki gibi bir erenlere karışma hikâyesi değildir bu. Reco, Kolera'nın bir işine yaramamış, sonra da kendini sırasıyla dilinde, kalbinde ayırdığı bu yeri terketmiştir. Ama bu tek taraflı bir terk değildir yine de. Terk karşılıklıdır. Reco hep mutsuz anlatılır sonraki yaşamında; Kolera'da da, dışarda da olamaz bir türlü. Anlatıda bu durum "terkeden ruh bedene bir daha geri dönmez" sözleriyle aktarılır. Anlatıcıya göre Kolera'yı terk ölümle eştir.

Salih

Romanda en uzun hikâyelendirilen ve anlatıcının en çok içerden konuşturmayı seçtiği karakter, kısaca anlatı başkişisidir. Berber Ali'nin küçük oğlu, Kolera'da yetişmiş ve Kolera'da kalmayı seçmiş olan oğludur. Babasının Kolera'da yaşam kurmak yönünde yaptığı seçimi o bir adım ötelemiş ve babasının, ağabeyinin Kolera'dan ayrılmasına ve Kolera'da gittikçe güçleşen yaşam koşullarına rağmen Kolera'da kalmayı seçmiştir.

Kolera'ysa romanda "her türlü sertliğe rağmen, gülmeyi ve coşkulu yaşamayı hayatının bir parçası haline getirmiş bir mahalle" olarak tanımlanır. Her türden insan ve durumu barındıran, ahlâkı, günlük yaşam pratikleri ve diliyle ayrıksı bir mahalle olduğu sıkça vurgulanan Kolera'yı bir tür Nuh'un Gemisi allegorisinde kavramak da mümkündür. Kolera yalnızca sokak, mahalle ya da cemaat değil, yaşamın ve yazgının ta kendisidir bir bakıma. Ölmeden, bozulmadan, gitmeden, dönüşmeden, aklını yitirmeden içinden çıkılamayan bir cemaat-yazgı anlatılır. Dışarıdaysa hep tufan; anlatılmaz.

Anlatıcının entelektüel, ahlâkî, estetik, duygusal ve fiziksel her türden yakınlığını esirgemediği tek karakter olan Salih başkişisinin öyküsünde anlatılan da bir cemaatin hayatıdır. Yaşamını içine doğduğu cemaatin yazgısı, olanaklarıyla sınırlamış, donatmış ve çakıştırmış bir gencin hikâyesidir Salih'inki. Yazgının ötesinde bir yaşam ihtimali olmadığı gibi, cemaatin dışında bir hayat da tahayyül edilemez, edilse bile anlatıda aktarılacak bir cümlelik yer bulamaz. Yazgı, cemaat ve kahramanın hayatı, hattâ anlatıcının konumu içiçedir. Kahraman olmanın birincil koşuluysa Kolera cemaatinin her türlü yaşam olanak ve pratiklerini zorlamak, bunların sınırlarında gezmek ve yazgı-cemaatin dışının hayalini bile kurmamaktır.

Cemaatin ahlakî bariyerinin temel kıstası, iyi biri olmaktan çok dışarıyla iliş-

kide, yani mesafede belirlenir. Mutlak iyiler ve kötüler yoktur Kolera içinde. Kolera'nın kendine özgü olduğu sürekli vurgulanan norınlarına uyduğu müddetçe şiddet de mübahtır. İyiler ve kötülerden ziyade, Kolera'da önemli bir şahsiyet olmanın gerektirdiği uygun davranışların öne alındığı bir tasavvur sözkonusudur. İyi ve kötü yalnızca içerisi-dışarısını anlatabilecek sıfatlardır; içerde pek önemli değildirler. Kavga ederken, sevişirken, konuşurken, içerken... hep Kolera'nın yazılı olmayan (yazılı?) kodlarına, yasalarına uygun davranmak ve mümkünse bu kodlar repertuarına bir yenisini eklemek ("şık bir hareket") önemsenir. Kısaca etikle değil, gündelik estetik normların kuruculuğunda gerçekleştirilen bir cemaat tasarımıdır bu.

Salih'ten söz ederken her birini kahramanlık ölçütüne vurarak teker teker ele aldığımız Arap Sado, Berber Ali ve Reco'da olmadığı gibi Kolera'nın bugününden, Kolera'ya ait olanın ve Kolera'da kahramanlarının romanın şimdiki zamanında artık ne demek olduğundan söz etmek gerekiyor. Zira Salih, diğer kahraman adayı erkeklerin tersine, romanın bugünündeki, bozulmuş, değişmiş, çürümeye başlamış olan cemaatte kalmayı seçmiş, arzu etmiş birisidir öncelikle.

Ancak, diğerleri gibi onu epik kahraman ölçülerine vurarak kavramak ve başından geçen olayların hikâyelerini soylu eşkiya öykülerinin yapısal özellikleriyle düşünmek analiz açısından yetersizleşir, hatta yanlış olur. Zira temelde bir cemaatin anlatısı olduğunu baştan belirttiğimiz bu romanda Salih bu cemaatin değişen koşul ve zamanlarının adamıdır. Salih üzerinden cemaatin yeni durumlarını düşünürken, artık farklı bir anlatı türüyle karşı karşıya olduğumuzu görürüz.

Kolera'nın başından beri anlatılan, dışardan gelen kötü adamları, varlık ve yaşama olan tehditlerini muhafaza etmekle birlikte, Kolera'nın çok somut, acil ve hayatî bir sorunu daha belirir anlatı akışı içinde: Kolera Canavarı. Bu artık dışardan gelen bir bela değildir, içerden neşet etmiştir ve yeni kahramanın öncelikle bu acil problemi çözen kişi olması gerekir. Dışarıdan gelen bela artık kanıksanmış gibidir, onunla yaşanır olmuştur. Salih Kolera'da kalmak yönünde seçimini yaparken, "her şeye rağmen"lerden önemli bir bölümü de bu dışardan gelen kötülüğün Kolera bünyesinde aldığı halle ilgilidir; kabul edilir. Ancak Kolera bu, bir kötü lazımsa illa, gecikmez kendisi bulur çıkarır kendi kötüsünü de. Kolera Canavarı ölüm ve dehşet saçarken, romanın ve Kolera'nın Salih kahramanı da aynı Kolera gibi yeni deneyimler, yeni bilgiler, yeni varoluş olanakları bulur cemaati içinde. Mutlak iyiliğin esamesinin kalmadığı (Arap Sado), dışarıdaki belayı karşısına alarak etik kahraman olunamayacağı (Berber Ali) ve Kolera terkedilmeyeceğine göre (Reco), Salih'in çocukluktan yetişkinliğe geçerken, Kolera içinde kimilerini hazır bulduğu ve kimilerini kendisinin geliştirdiği yaşam olanaklarını ve bunların yön değiştiren anlatı türü açısından taşıdığı anlamları düşünelim şimdi sırasıyla.

Kolera-Canavarı ve Salih

Kolera cemaatinin yeni belası Kolera Canavarı'nın cemaatin yeni zamanlarını ve bu zamanların kahramanı olmaya soyunan Salih'i anlamak açısından önemini belirtmiştik. Kolera Canavarı'nın Salih tarafından yakalanıp öldürülmesi ve cemaate teşhiri bu cemaatin iyilik-kötülükle, estetik duruşla, içerisi-dışarısıyla ilişkisini en iyi anlatan hikâyedir. Bu bölümde Salih Kolera Canavarı'nı yakalayıp, teşhir eder ve öldürür, ancak tüm bu aksiyonlar yetmez "tüm bitirimler gibi sadece namı için yaşayan" Salih'i Kolera'nın tarihine geçirmeye ve anlatının kahramanı yapmaya. Namını ölümsüz kılmak için yapılması gereken başka şeydir; "şık bir hareket". Nitekim, Salih Kolera Canavarı'nın kulaklarını keser; "Gili ebediyen yaşayacak bir hareket yapmanın sevincini sonsuza kadar duyacaktı" (s. 117). Bu, Salih'e, romandaki "Gılı Gılı" lakabını verdirecek olan harekettir. Anlatıcı burada anlatı ile o ana kadar kurduğu zaman ilişkisini ihlal eder ve biz okurlara o ana dek okuduğumuz her şeyin geçmişten bugüne aktarıldığını ilk kez ima eder. Anlatıcının anlatısıyla kurduğu zamansal ilişkiyi ihlal ettirmeye yetecek şey, kahraman için de sıradan bir olay değildir çünkü. Salih burada Kolera'daki bitirim kariyerinin zirvesine çıkmış, Kolera'nın hayatî bir sorununu çözmekle kalmamış, "şık bir hareket" yapıp nam kazanmıştır.

Canavarı yok ederken eylemine "şık bir hareket" katarak, cemaatin kod ve bitirim olma gereklerine biat eden Salih'i, bu sınır durumda, Kolera Canavarı da yalnız bırakmaz. Ölümü ile pençeleştiği sırada adını öğrendiğimiz Kolera Canavarı'nın, yani Poğaçacı Taner'in de "şık bir hareketi" olur. Cellat da kurban da aynı kodları kullanırlar, kahraman ve bela... Anlatıcının sözleriyle "Zarları farklı atılsaydı başka bir hayat, mesela zengin bir semtte aptal hayatı" yaşayacak olan poğaçacı, zarlarının, yani kaderinin ve Koleralı oluşunun gerçek ve gereklerini yaşamaktadır ölürken de. Kurbanları ise "bin bir emekle yaptığı poğaçaları beğenmemişlerdir". Yani, onları öldürmek için bir sebebi, anlaşılır bir sebebi esirgememiştir anlatıcı "canavar"dan. Aynı şekilde, belayı, kötüyü, "canavar"ı içeriden anlamaya yapılan bu çağrıda, kader karşısında, ölüm karşısında ve cemaatin içinde ve karşısında alınabilecek yegane tavır da esirgenmemiştir Kolera'nın canavarından: "Taner geçmiş zamanların tüyler ürperten boyutunda kalbine ok gibi saplanacaak cümleyi aramak için yolculuğa çıkmıştı. O basit cümle Taner'in hayatına son verecekti. 'Hep yek abicim kaybettiniz" (s. 118).

Bu, defterini şairlerin tuttuğu sık sık ifade edilen Kolera'nın "şık hareketler" repertuarına Taner'in katkısıdır. Bölümün romanda anlatılan cemaat kurgusunun nasıllığına katkısına gelince, Kolera'da kahraman da, "canavar" da aynı dili, aynı kodları kullanırlar. Kavgada kazanan tarafın kim olduğunun önemi ikincildir. Önemli olan Kolera cemaatine ait olmanın gereklerini yerine getirmek, Kolera'nın dilini kullanmak, ölüm gibi en nihaî bilinen sınırda dahi cemaatin hatıra kayıtlarına geçme kaygısını taşımaktır. Cemaat, dil, kod... ölüm karşısında

dahi kişiyi yalnız bırakmaz. Kazanan, ne Kolera'nın kahramanı ne de canavarıdır; cemaate ait olmanın bilgisi, cemaatin dili, cemaatin kendisidir. Ölümü karşılarken de bırakmaz, yaşarken de. Cemaatin dışıysa belki kötüdür, ama en çok da olmayandır.

Kolera Canavarı anlatının değil, Kolera'nın canavarıdır. Anlatının kötüsü ise dışardadır. O Kolera'nın ötesinde, Kolera'nın diline aktarılamayan, dolayısıyla başedilemez olandır. O tüm anlatının sustuğu yerdir. Çünkü cemaatin bittiği yerde anlatıcının tercihi de susmaktan yanadır. Dışarısı yoktur. Nuh'un Gemisi'ni aratmayacak türde insan ve durumun barındığı, bir insanın hayatta yaşayabileceği ne var, ne yoksa hepsini barındıran cemaatin dışı, bu kurgu gereği, elbette ki tufandır. Sonuç olarak bu bölüm, cemaatin kişi üzerindeki haklarını, belirleyiciliğini, ölüm karşısında dahi sınayıp kutsarken, diğer yandan da hayata karşı alınacak pozisyonlar arasında kurduğu anlam hiyerarşisini ele verir. İyi veya kötü olmak önemsizdir cemaat içinde. Önemli olan uygun ve doğru söz ya da aksiyon dilini kullanmaktır. Bu etikten ziyade estetik bir duruşun tercihini çağrıştırır. Şiddet de bir dildir ve estetize edilebilir. Ayrıca bilgisi vardır; kimisi bilir ve iyi kullanır, kimisi de bilmez. Kimin iyi kavga ettiğine, kimin takdire şayan olduğuna, cemaat, ancak bir geçmiş ve gelecek doğrultusunda (Kolera'nın seyir defteri) karar verir. Keyfî ve şahsî değildir bu karar. Ahlakî bozulma, ahlâkî dönüşüm mümkündür. Kolera da değişir, bozulur. Ne var ki, bir kahramanın bozulması ve dekadansı da ait olduğu cemaatinki kadardır, ancak o kadardır.

Daha önce ele aldığımız erkek kahraman adaylarının cemaatle ilişkilerinin kurucu ögesinin epik özellikler taşıdığını belirtmiştik. Ancak bu kötünün ve belanın dışarıdan geldiği durumlar için geçerli olan kahramanlık özelliğiydi. Yeni koşulların yeni kahramanı ise, bir kısmı cemaatin gündelik pratikleri bir kısmı da bozulma hikâyeleri olarak aktarılan dekadans temalarıyla bezeli bir kahraman olmalıdır. Artık "soylu eşkiya" olmak kahraman olmaya yetmez. Ancak bu dekadans atmosferinde Salih'e bir kahramanlık yer bulacak açıklığı anlatıcı nereden bulmuştur?

Ya da şöyle söyleyelim, soylu eşkiya anlatılarına benzer bir yapıyı, hedonizmin kurucu öge olarak kutsandığı bir cemaat tasavvurunda, Salih'i (epik kahraman değilse de) kahraman yapacak konumun ve anlatı türünün adı ne olabilir?

Bu noktada, Kolera'ya dönüp onu kuran anlam ve pratikleri anlamaya çalışalım.

Kolera nasıl bir cemaattir

Kolera anlatıcıya ve başkişisi Salih'e göre her türlü insan ve durumun barındığı, hayatta yaşanabilecek ve "yaşanması gereken" her şeyin yaşandığı bir yerdir. Kendini idame ettirebilecek ve binlerce yıllık bir hayatı sürebilecek her şeye sahip bir yer olarak anlatılır Kolera.

Dışarısı kötü olmakla birlikte, anlatının sustuğu yerdir. Biz okurlar dışarıyı; çıkan ve dışardan gelenler üzerindeki sonuçlarıyla tanır, çıkartırız. Ve bu giriş-çıkışların hepsi bir bozulma ile son bulur. Cemaatin dışarı/mutlak kötüyle ilişkisini özetleyen şiar "dışarıya çıkan bozulur, dışardan gelen bozar" şeklinde ifade edilebilir. Dışardaki hayata karşı içeride, burada ve sonsuz şimdilerden oluşan hedonist bir cemaat tanımlanır. Romanı düzenleyen temel prensibe göre, dışarı çıkmak akla dahi getirilmemelidir. Kahramanların yapıp ettiklerini de, anlatıcının anlattıklarını da örgütleyen bu temel örüntü, sanki hep aynı şeyi fısıldar roman boyunca: "Ölsek de, bozulsak da, tükensek de çıkmayalım; burada çok eğleniyoruz."

Kolera'daki yaşamın nasıl bir şey olarak tasarlandığını yine romandan bir alıntı en iyi ifade eder sanırım. Bu, Kolera'yı tam terk etmek üzereyken Kolera sınırında durup gözyaşı döken Reco'nun ayrılışını anlatan bölümdür:

> Her türlü sertliğe rağmen, gülmeyi ve coşkulu yaşamı hayatlarının bir parçası haline getirmiş mahalle halkından ayrılmak Reco'ya fena dokunmuştu. Reco Kolera'nın sınırından ayrılmadan kahveci Orso'nun söylediği *'şu hayattan zevk almadan bir günümün geçtiğini anlarsam o akşam kendimi düşünerek öldürürüm'* deyişini beynine kazıyarak yitik sokaklardan şehre düştü (s. 65).

Anlatıcıya göre de Kolera'daki yaşam hazlar ve hayattan zevk alma üzerine kuruludur. Ve cemaat düsturu olan hedonist yaşam tarzı, neredeyse her gün tekrar eden gerekliliklerle dayatır kendini kişisel yaşamlara. Bu, ne şanın şöhretin, ne paranın ne de zamanın biriktirebildiği bir yaşam biçimi değildir. Mutlak bir biçimde içinde durulan o geçmişe hayli uzak, sonsuz bir şimdiki zaman içinde olup bitmektedir sanki her şey. Şimdiki zaman da, her gün başlayan ve biten günlerin içinde yaşanan olup bitmelerin kaygan zemininden başka bir şey değildir. Bir günü diğerinden ayıran o gün farklı bir şey yaşanıyor olmasıdır, hatta kayda bir gün olarak ya da bir zaman dilimi olarak geçebilmesi için bir şey olması şiddetle gereklidir. Zamana karşı yatırım yapmak olmaz. İhtiyarlamak bile mümkün değildir orada, ecelinden ölen bildiğimiz hiçbir kahraman yoktur. Dünya takvimindeki kişisel zamanın bitiminin hiçbir önemi yoktur, meğer ki, bu ölüme kolera gündemine /tarihine/defterine geçmeye değecek bir olay refakat etsin.

Bu nedenle Reco Kolera'dan ve kahramanlık sınavından çıkar, zira Reco'nun politik angajmanı ve paraya dönüştürebildiği yetenekleri vardır. Politika yapmak, bir gelecek düşüncesinin peşine düşmek, üstelik yeteneklerini anında harcamayıp paraya dönüştürmek, Kolera'nın ne gündelik ne de bin yıllık olduğu iddia edilen yaşamında yer bulabilir. Her şey an be an harcanmak üzeredir orada; aşk, eğlence, kumar, kavga, para, bedenler... Dolayısıyla Reco tüm bunlarla da ayrı tutulur Koleralı bir kahraman olan Salih'ten.

Salih'e yakınlığını artık bildiğimiz anlatıcının dilinde "Her şey en hızlı ve sonuna kadar!" (s. 108) sözleriyle ifade edilen bu durum, hikâye düzleminde bir karşılığını da Salih'in intihar öncesi düşünce, his ve gerekçelerinde bulur: "Gelecekteki hayatı, geçmişteki hayatının kötü bir taklidiydi" (s. 139).

Şiarı "zevk almadan bir gün geçirmemek" olan bir dünyada bütün "ilk"ler bittiğinde, macera ve hazlar tüketildiğinde, kahramanın ölümü seçmesi anlatıya uygun bir seçimdir. Artık yeni bir şey yaşanmayacak, yeni hazlar, zevkler tadılmayacaksa ölmek daha iyidir. Ancak Salih'in ölümünün, Kolera'da yaşananın her türlü gereğini, üstüne üstlük Kolera'nın tarihine geçecek bir kabadayı/bitirim olmanın da gereklerini yerine getirmiş olmasının hemen sonrasında olması rastlantı değildir. Zira Kolera'nın dilinden, kuralından, yani Kolera'nın kendinden başka hiçbir şey birikemez. Kolera'ya karşı sorumluluklarının ve/veya hazlarının sonuna gelen kahramanın bu noktadan sonraki yaşamı anlı şanlı bir bitirim-kabadayı olarak Kolera'daki hayatına devam etmek olabilirdi. Ancak, anlatının ve cemaatin hazlar yönünde, hedonist yaşam yönünde yaptığı tercih, Kolera'nın dekadansı, Salih'e bile Kolera'da kazandığı saygınlığın semeresini görmesine fırsat vermez. Kurban gereklidir. Salih o noktada ancak ölerek, yani, Kolera tarafından tüketilerek Koleralı olmanın gereğini yerine getirebilir. Seçeneklerin tümü (Arap Sado, Berber Ali, Reco) anlatı akışı içinde elenmiştir, Salih el almıştır, ama Arap Sado gibi epik kahraman değildir. Kolera'da bugün bitirim olmak neyi gerektiriyorsa onu yapar öylece. Varlığını Kolera'nın varlığına armağan eder.

Buraya kadar, kahraman adayları üzerinden, romanın oluşturduğu farklı cemaat kurgusunu, cemaatin değerler hiyerarşisini, kâh olaylar, kâh anlatıcının olaylar ve kahramanlarla ilişkisi, kimi zaman da anlatıyı düzenleyen temel prensip açısından ele aldık. Soylu eşkiya anlatısının yapısal ögelerini barındırdığını, ancak, farklı ahlakî normlara sahip olup üstelik de bozulan bir cemaatin anlatısında, yeni kahraman adayının da epik olamayacağını belirttik. Anlatıda bu ana kadar kahramanlar üzerinden geliştirdiğimiz farklı kahraman-farklı cemaat ilişkisini, şimdi de bu cemaate farklılığını veren yan karakterler üzerinden ele alacağız.

Kolera'da neler olur? Kim ne yapar?

Ayrıksılığı anlatıcının dilinde de sık sık vurgulanan Kolera'daki yaşam yan karakterler üzerinden pekiştirilen bölümlerle hikâyelendirilir. Gaftici Fethi, Tilki Orhan, Fil Hamit, Puma Zehra bu karakterlerin başlıcalarıdır.

Gaftici Fethi, lakabından da anlaşılacağı gibi hırsızdır. Ancak bu adapsız, raconsuz, kuralsız bir şey değildir. Neredeyse bir lonca teşkilatının pîri gibi söz edilir ondan. Öğrencileri vardır; onlara ders verir, iş öğretir ve kurallara uymaları için yemin ettirir. Teşkilatın geçmişten gelen bir büyüğü (Cura Baba) dahi var-

dır. Dolayısıyla farklı bir ahlâkın yaşam bulduğu Kolera'da, hırsızlık da "kuralına uygun" yapıldığı sürece bir iş, bir meslektir. Hırsız, cemaatin kahramanı değilse de, pekala saygın bir üyesi olabilir. Hatta bu işi iyi yapanlar ve kötü yapanlar gibi bir ayrım da sözkonusudur. Hırsızlık, bilgi kadar hüner de gerektiren, yani zenaat ve estetiğin buluştuğu bilme türlerinden biri olarak anlatılır. Hünerli bir hırsız olmanın yanısıra, kurnaz ve mucit bir karakter olan Gaftici Fethi Kolera'da resimli cinsel ansiklopedi basınayı akıl edip, bundan para kazanmış birisidir aynı zamanda. Farklı cinsellikleri bizzat yaşarken, bir yandan da bunu, estetize edilmiş bir bilgi haline getirip bundan para kazanmayı ihmal etmemiştir. Bu biriktirilecek bir gelir değildir ancak, parasız kalınmış bir anda mecburiyetten başvurulmuş parlak bir buluş ve günlük bir çare olarak anlatılır.

Tilki Orhan, Fil Hamit'in yanında çalışan araba tamircisi, Salih'in eşcinsel arkadaşıdır. Anlatıda Salih'in nezdinde "bir sonsuzluk delikanlısı", "harbici ibne" olarak sözedilir Tilki Orhan'dan. Anlatıcının ahlâkî, duygusal ve entelektüel yakınlığı göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde, Tilki Orhan ve Gaftici Fethi üzerinden eşcinsellik ve biseksüalite Kolera'daki hayatın gündelik akışı içindeki ve anlatının akışı içindeki yerini alır.

Puma Zehra ise zamanında konsomatrislik yapmış, şimdi ise Kolera'nın erkekler dünyasına rahatça girip çıkabilen, kahvehanelerde kumar oynayan ve Kolera kadınlarını evden çıkarıp kocalarına karşı örgütleyen bir kadın, romandaki yerel feminist figürdür neredeyse. Yakın arkadaşları Gaftici Fethi ve Tilki Orhan ile Puma Zehra, Kolera'nın sayılan ve sevilen insanlarındandır, ancak, Kolera'nın soylu kahramanları olmaları sözkonusu değildir. Onlar Kolera'nın günlük haz, eğlence ve cinsellik alanlarını anlatmanın vesilesidirler. Kolera'da pratik yaşama bilgisinin, bir tür Kolera "know-how"unun pîrleridirler. Ve hepsinin sonu da yine felakettir. Zira Kolera'da yaşam ya da anlatılmaya değer bulunan yaşam bir an önce tüketilmeye ayarlıdır. Ertelenmeyen, biriktirilmeyen sonsuz bir "burada ve şimdi"nin kahramanları, anlatıdan da sağ olarak çıkmazlar. Gaftici Fethi ve Tilki Orhan birlikte oldukları sırada atölyede çıkan bir yangın sonucu sakat kalırlar. Gaftici o çok övülen aklını, Tilki Orhan da yüzünün güzelliğini yitirir. Puma Zehra'nın sonu ise Kolera Canavarı elinden olur. Kolera'da Koleralı gibi yaşayan insanlar, yine Kolera'daki hayata kurban edilirler, Kolera'dan başka hiçbir şeyin yarına kalmayacağı bu romanda.

Fil Hamit Kolera yaşantısının çok önemli bir üyesi olup oto tamirciliği yapar. Oto tamirciliği Kolera'da çok saygın bir iştir, tamircilerden anlatıda "imparatorlar" olarak söz edilir. Zira hareket eden bütün cisimler gibi arabaların da dilinin olduğu varsayılan animistik bir atmosfer çizilir Kolera için. Ve arabaların dilinden anlamak, kadınların dilinden anlamak gibi özel bir hüner ve meziyettir. Ayrıca teknikten estetiğe, malzeme bilgisi ve hırsızlığa kadar Kolera'da saygı duyulan pek çok marifetin bilgisini gerektirir; herkes imparator olamaz.

Fil Hamit, Tilki Orhan ve Salih'in ustalarıdır. Onlara Kolera'da her zaman ge-

çerli olan bir bilgi, zanaat öğretmiş olan adamdır. Ama anlatıcının ahlâkî ve duygusal olarak mesafeli bir tavırla çizdiği bir karakterdir. Çünkü Fil Hamit işi gereği sürekli dışarısıyla ilişkisi olan biridir; bu onun Kolera'ya aidiyetini şüpheli kılar. Ayrıca, zamanla, parayla, nanla ilişkisi diğer karakterler gibi değildir. Kolera'da yaşama bilgisinin her türlüsü; zanaat, kurnazlık, yetenek, sahtekârlık, vs. hepsi vardır, ancak, doğrudanlıktan ve kendiliğindenlikten uzak, hesap yapan bir adamdır. Anlatıcının empatisini kazanamaz bu nedenle. Kolera'nın tüketmeye yeltenmeyeceği kadar Koleralı olmayan bir tarafı vardır. Cemaatine ve yakınlarına sadık değildir; Kolera'nın her gün başlayıp her gün biten hayatının akışına bırakmaz kendini. Kolera'yı bilir ama mesafelidir, çakışmaz Kolera'yla.

Nitekim bu mesafe anlatıcının Fil Hamit'le ilgili bölümlerde kullandığı dile de yansır. Anlatıcı ilk kez Kolera'daki yaşamı "kenardaki yaşam" sözleriyle ifade eder; bu, dilini kahramanlarınkinden ayırmayan anlatıda, ayrıksı duran bir ifadedir.

Anlatıcının dilinde benzer bir etkiyi Tina aktarılırken de yakalamak mümkün: "Ne de olsa Tina onüç zeytin çeyrek ekmekle büyümüş kenar mahalle kızlarının en ateşlisiydi" (s. 119). Salih'in romandaki tek ve ilk sevgilisi olan Tina görmüş geçirmiş bir fahişedir. Yaşamında "ilk"ler çoktan tükenmiş, tekrarlar başlamıştır. Romanın sonlarına doğru Fil Hamit'le bir olup Salih'i aldatan Tina da, tıpkı Fil Hamit gibi, işi gereği dışarıyla her an ilişkide olan bir karakterdir. Dolayısıyla anlatıcı da onlara mesafelidir; her ikisi de içerden konuşturulmaz. Ne düşündüklerini, hissettiklerini değil, neler yaptıklarını bilebiliriz ancak.

Romandaki bir başka kadın karakter Puma Zehra ile karşılaştırıldığında, benzer meslekleri icra etmelerine rağmen, Tina, Puma Zehra gibi Kolera'ya ait biri değildir. Puma Zehra erkekler dünyasına serbestçe dolaşan ve bunu belli ki kısmen de eski konsomatrislik yıllarından kalma bilgi ve deneyimlerin de yardımıyla gerçekleştiren bir kadındır; genç değildir ve "çalışmaz". En yakın dostları biri biseksüel, diğeri eşcinsel iki erkek (Gaftici Fethi ve Tilki Orhan) olup kendi aktif cinsel hayatı şüphelidir. Bu nedenle de anlatıda tehlike arzetmez.

Tina'nınsa cinselliği öne alınır, ayrıca halihazırda bu ona para kazandırmaktadır. Kolera gibi farklı bir cemaatte bile kadın, özellikle cinselliği olan kadın, düzeni bozar. Salih'in sonu da babası gibi bir kadın elinden gelir. Salih'in "ilk"lerinden yalnızca biri olmakla birlikte, Tina'nın ihaneti, Salih'e "ilk"lerin tükenişini anlatan bir sondur anlatıya göre. Yani anlatının içerideki "dışarısı" kadındır hâlâ. Kahramanların adı değişir, türü değişir, cemaat değişir, ama kadının kötülüğü değişmez anlatı boyunca.

Gaftici Fethi, Tilki Orhan, Fil Hamit, Puma Zehra, Tina... hepsi de Kolera'daki yaşamı oluşturan anlam ve pratiklerin cisim bulduğu hikâyeleriyle, bunların hiyerarşisinin kurulduğu kahramanlar. Salih'in bu kahramanlarla ilişkisine gelince, tüm bu kahramanlar üzerinden aktarılan olaylar, bilgiler ve her birinin temsil ettiği konum, hem Kolera'nın hem de bizzat Salih'in kurucu ögeleri olarak iş-

lev görür anlatıda. Tüm karakterlerden farklı olarak Salih, Kolera'da bilinebilecek her şeyi bilmesi ve yaşanacak her şeyi yaşaması gerekli bir karakter olarak kurulur. Çünkü Salih, sıradışı bir cemaatin kahramanı olmaya soyunmuştur. Onun yapıp ettikleri, göze aldıkları ile, tüm bu karakterlerden fazlası olmalıdır. Cesur olmalı, kendini tehlikeye atmaktan sakınmamalı, herkesten çok içmelidir en hafifinden. Diğerlerine gelince...

Salih, ustasına başkaldırıp zanaatini (oto tamirciliği) ve babasına başkaldırıp evi terk ettikten sonra "bitirim" olma kararı almıştır. Bu, Kolera'da kabadayılığın şimdiki adıdır. Ve bu karardan sonra ilişkiye geçtiği ilk grup Satırcı İsmet ve tayfasıdır. Satırcı İsmet insanların bir takım uzuvlarını kesmek suretiyle onları dilenci yapmayı, hem de dilenmeyi iş edinmiş biridir. Kendine bağlı satırcı ve dilenciler vardır. Fazla ayrıntılı aktarılmayan ve bir kez anılan bir figürdür Satırcı İsmet, ancak Salih'in Kolera'da yaşadığı zihinsel, ruhsal ve ahlâkî dönüşümü ifade eden önemli bir episodun baş aktörüdür. Ağabeyinin evden ve Kolera'dan gidişini takiben Salih'in geçirdiği dönüşüm, romanda "o artık en büyük zalimliğe oynuyordu" sözleriyle aktarılır. Bu dönüşüm, Salih'in Kolera'daki yeni konumunun içerdiği şiddet ögesini öne çıkarır. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş, cemaatinde bir yer edinme, otoriteye başkaldırı (baba ve usta) ve bozulma (zalimlik) temaları içiçedir. Bir de hem farklı hem de bozulan cemaatin kahramanı olmak girince işin içine, Salih Kolera'da şiddetin alabileceği en uç noktanın da bilgisini edinmekten geri durmaz. Ancak, dikkat edilmesi gereken husus, Salih kendine yer açmak için kendini ne kadar ötelerse ötelesin, gidebileceği en uzak yer de yine cemaat içinde halihazırda varolan bir konumdur. Salih'in "en büyük zalimliği", Salih'ten önce varolan ve sonra da varolacak olan Satırcı İsmet'in onayından geçer. Nereye gidilirse gidilsin, ne yapılırsa yapılsın, cemaat, üyesini önceler, elbette ki Salih'i de...

Satırcı İsmet, Kolera'da ulaşılabilecek en uç şiddet noktası olmakla beraber, (Kolera Canavarı'ndan sonra) Salih'in oluşum/gelişimine asıl katkısı duygularını gizleme ya da bastırabilme yetisini geliştirmek şeklinde olur. Duygusuz olmamak, ancak duygularını gizleyebilmek, Kolera'nın en sıradan üyesinden dahi beklenen bir marifettir; o halde Salih bunu da en iyi yapan adam olmalıdır. Burası "Örümcek ağına sinek atmanın dahi duygusallık sayıldığı", serin ve mesafeli olmanın erdemden olduğu bir dünyadır. Ve bu da cemaate aidiyet bilgilerinden sadece biridir.

Temel gerilim ögesi içerisi/dışarısı ayrımı olan bu cemaatin anlatısında, içerde olanların ya da kalanların gerektiğinde başvurdukları, cemaatle kendilerini ayırma pratikleri de yok değildir. Gitmenin birincil günah olduğu bu dünyada, içeride kalmak, fakat kendini ruhsal ve zihinsel olarak bulunduğu ortam ve zamandan uzaklaştırmak için başvurulan bir tür mesafe pratikleridir bunlar. Uyuşturucu kullanmak, seyredebilme yetisi, estetik tavır, Reco'nun kitapları ve şairler, Salih'in, çoğunu cemaatinde hazır bulduğu olanaklardır.

Şiddetin bilgisiyle mücehhez Salih'in kahramanlığını teyit için duygusal mesafe yetmez; örneğin uyuşturucu da kullanmalıdır. Uyuşturucu madde kullanımı da Kolera'nın ritüellerinden olup bitirimlerin Orso'nun kahvesinde esrar içmeleri vaka-i adiyedendir. Kahvenin "düşünce odası" denen ayrı bir bölümünde icra edilir ki, anlatıya göre, gerçeklikten uzaklaşmaktan çok, dış gerçekliği başka boyutlarıyla kavramak üzere düşünsel yetileri artırmak için kulanılmaktadır. Yani madde kelime anlamıyla uyuşturmaz, bilakis uyandırır. Ve Kolera'da yaşanan hayatı Kolera'dan çıkmadan, ancak zihinsel bir mesafeyle kavramanın aracı olarak kullanılır.

"Seyretmek" de Kolera hayatında sahip olunması elzem, çok önemli bir hünerdir. Öyle ki, Salih'in Kolera'da kalma kararını verdiği anki duygu ve düşünceleri şu sözlerle aktarılır: "Kolera'yı artık bulunduğu yerden seyredecekti" (s. 72). Ve bu seyretmenin mesafeden başka, hazla ilişkisi de şöyle ifade edilir: "Gılı ve Tina, dans edenleri seyrederken öyle inanılmz bir zevk alıyorlardı ki, bu zevk yatakta aldıkları zevki üç bin defa solluyordu" (s. 99). Bu iki alıntıdan birincisi, içinde bulunulan dünyaya mesafeyi, ikincisi de, bu mesafede bulunmanın ve bunu paylaşmanın kendisini haz olarak yaşamayı anlatır. Ve anlatıda gündelik yapıp etmelerin her türlüsünün hazla kurulagelen ilişkisi bir kez daha ifade edilir.

Salih'in Koleralıların tümünden ayrı iki mesafe pratiği ve bilgisi daha vardır. Bunlardan ilki Reco'nun Kolera'yı ve ailesini terk ettikten sonra arkasında bıraktığı ve "derin ahlakî mevzuları işleyen" kitaplarıdır. Salih eve kapanır ve ağabeyinin yasını tutarken bir yandan da bunları okur. O kitaplardan edindiği bilgiler, romanın dilinde onu, bitirim arkadaşlarıyla paylaşamadığı "farklı bir açı"ya sahip kılar. Bu an, aralarına katılmaya kendi isteğiyle karar verdiği bitirimler tayfasına karşı biricikliğini kazandıracak mesafedir. Salih'in herkesle arasına koyabileceği bir mesafe bilgisi mutlaka vardır. Bitirimdir, ama bitirimlerden de farklıdır.

Salih'in Kolera içinde Kolera'ya alabileceği bir mesafe olanağı daha vardır ki, bu, anlatı kahramanlarından sadece Salih'in faydalandığı bir ayrıcalıktır: Koleralı bitirim şairler ve Kolera'nın seyir defterini tutan Acem Baba. Bu şairler ve Acem Baba Kolera'da tüm olup bitenlerin dışında/kıyısında duran, anlatıda kendilerinden, sadece kayda değer bir vaka olduğunda söz edilen figürlerdir.

Vakalardan hangilerinin kayda değer olduğuna karar verebilmek için de, Kolera'daki "fiyakalı hareketler" repertuar bilgisinin sağlam olması gerektiğini söylemeye bile gerek yok. Bu şairler ve Acem Baba'nın kaydını tuttuğu olaylar genelde şiddet içeren aksiyonların estetik boyutuyla ilgilidir. Kolera'da önemsenen "fiyakalı hareketler" yapmak suretiyle bir aksiyonun kendiliğindenliğine katılan mesafeye bir de bitirim şairlerin bunları kaydetmesi eklenir. Kavga eden yazmaz, yazansa kavga etmez bu anlatıda. Şairler, hep olayların kıyısında, Kolera'nın bellekleri, ama estetik süzgeçleri hassas bellekleri olarak iş görürken, asla

olaylara bizzat dahil olmazlar. Ve Kolera, olayların akışı, sıradışı hayatlar, şair kayıtları yoluyla bir geleneğin parçası ve oluşturucu unsurları olarak değerlendirilirler.

Bu doğrultuda Salih de bir bitirim olmanın yanısıra Koleralı şairlerce de tanınan, kayda değer bulunacak bir şahsiyet olmanın yolunu tutar, Satırcı İsmet'ten de önce şairlere gider. Evi ve işi bırakma kararı alır almaz, "bitirimler dünyasındaki sırları" öğrenmek üzere Kolera'nın en hırpanî şairini arar bulur. Tam da kişisel geçmişi ile arasına mesafe koymaya karar verdiği, bir başka deyişle kendi geçmişini silmeye karar verdiği esnada peşine düştüğü, cemaatin geçmişinin bilgisidir bir bakıma. Kişi hiç bir anında tek başına değildir. Her durum, her karar, her zihinsel süreç, cemaatin kayıtlarına geçmiştir, cemaatin hafızasında bir karşılığı vardır: Kolera'nın bilgi haline getirilmiş, kodlanmış bir anı repertuarı bulunur. Cemaatin bilgi dağarı, kişinin bugünüyle olduğu gibi, geçmişiyle de arasına koyacağı mesafenin olanaklarını barındırır.

Şairler her şeyin bir gündelik olup bitme içerisinde tükendiği Kolera'da Kolera'nın bilgisini biriktiren adamlardır bir bakıma da. Ancak, biriktiren adam ne kadar Koleralı olabilirse o kadar Koleralıdırlar, yani Kolera'nın kıyısında durur, içinde yaşamaz, olaylara katılmazlar, biriken, Kolera'nın tarihidir.

Salih'e dönecek olursak, o hem kayıtlara geçmek hem de bu kayıtlarda kendisini cemaat içinde konumlandıracak bilgiye ulaşmak için gider şairlere. Oysa onun "gerçek hayatta yaşadığı olayların binde birini kağıt üzerinde izlemeye vakti ve sabrı yoktur" (s. 95). Ait olduğu yeri yaşayan adam, ona teslim olan, onu teslim alan adam, seyreden adam, düşünen adam orayı yazanlara da yakın durur. Yazmaz ama, onlara ve onlarla konuşur. Böylelikle cemaati kim yazar, yazan adam kahraman olabilir mi ve tüm bunları yazan kim, sorularının eşiğinde tutulur okur ve bu sorunun romanın yazarı olarak geçen Metin Kaçan'ın bir yazar olarak nasıl kurulduğuna dair ipuçları da bu çalışmanın şimdilik sınırları dışında duran, ancak eşiğinde tuttuğu sorulardandır.

Sonuç olarak

I.

Hikâye düzleminde gevşek denebilecek bir kurgusu olan *Ağır Roman*'ı, başkişisi Salih ve yan karakterler üzerinden ele almak bir bakıma metnin dayattığı bir zorunluluktu. Giriş-gelişme-sonuç ekseninde kendini pek de ele vermeyen bu romanın, farklı bir cemaatte nasıl kahraman olunur sorunu etrafında kurulduğunu düşünüyorum. Epik kahraman olma seçeneği romanın başında elenirken, bu elemeye cemaatin bozulması/dönüşmesi eşlik eder. Artık mesele, yalnızca farklı bir cemaatte değil, aynı zamanda da bozulmakta olan bir cemaatte nasıl kahraman olunabileceğidir.

II.

Yazı boyunca farklı bir cemaat olduğu dile getirilen bu cemaat, kültürel modernitenin temalarının hüküm sürdüğü bir cemaattir. D. Bell'in deyişiyle "sınırsız kendini gerçekleştirme ve otantik kişisel deneyim isteği"nin ve Nietzsche'nin deyişiyle de "iyi ve kötünün ötesinde estetik deneyim arayışı"nın kurucu anlam ve pratikler olduğu bir cemaatte, yani etikten ziyade estetik duruşun kutsandığı bir gündelik hayat kurgusu öne çıkar. Hazcı yaşamı ilke edinmiş bu cemaatte stil ("şık bir hareket") neredeyse her şeydir; hatta moralitenin ta kendisidir. Cemaatin kendine özgü olduğu sıklıkla vurgulanan ve romana da hâkim olan dilini kullanabilme yetisinin de, bu özel cemaate ait olmanın olmazsa olmaz koşulu olduğu göz önünde bulundurulduğunda, stilize edilmiş dil ve stilize edilmiş gündelik aksiyonlar, estetik mesafesi olmadan neredeyse bir dalın bile kıpırdamadığı bir dekadans anlatısıyla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Ahlâkî dönüşüm, bozulma ve hayatta estetik duruşun yegâne duruş olduğu temaları birbirine dolanmıştır bu dekadans kurgusunda. Salih üzerinden, epik ögeler taşıyan, ancak estetik kahraman anlatılır roman boyunca.

Ancak bu dekadans anlatısı muhafazakâr bir kurguda gerçekleşir aynı zamanda da. Anlatılan bir cemaatin hayatıdır ve çok eski bir geleneği olduğu savlanır bu cemaatin. Bütün yapıp etmeler, bu cemaatin kapalı sınırları içerisinde ve bir geleneğin parçası olarak hayat bulur romanda. Ayrıca, devletin ve modernitenin kurumlarına son derece mesafeli bir dünya anlatılmakta olup, burada tüm ilişkiler yüzyüze ilişkilerden ibarettir ve otorite de soyut değil, somut olduğu sürece günlük yaşam içinde kendine yer bulur. Böylelikle, cemaat-gelenek-somut otorite vurgusu bu anlatıya muhafazakâr kurgusunu verir. Bu nedenle bu roman hem muhafazakâr hem de dekadans bir anlatıdır. *Ağır Roman* muhafazakâr dekadans'ın anlatısıdır.

III.

Salih bir cemaat *literatus*'uyken aynı zamanda da *daemonic* bir şahsiyettir. Cemaat *literatus*'udur çünkü "içinde yaşadığı toplumun kültürünün özünü devam ettirme işini üstlenmiştir"; *daemonic*'tir çünkü "cinsiyetin kudreti, yaratıcının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı"nın yanısıra "insanın kahredici ve yaratıcı gücünün kaynağı olan daemonic güç"e sahiptir (Mardin, 1984). Mardin "daemon"dan söz etmeye şöyle devam eder:

> Daemon'un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız 'kötü' ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslâm (resmî) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, "daemon" "şer-şeytan"la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur.

> 'Daemon' bizde yalnız dış şekliyle tanınmıştır. ... Eşkiya menkıbelerinde "daemon" bir "başka" olarak görülebildiğinden bu gibi anlatımlarda ustayız. Fakat "daemon"un iç serüvenlerinin anlatılması gereken zamanda yüzeyde kalmaya mahkûmuz, çünkü yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki "daemon"u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur. Bundan dolayı, herhangi bir anlatım modelini kurarken 'dıştan gelen tehlike'yi anlatmakta birinci derecede maharet sahibiyiz. Aynı öykünün "içerden" anlatılmasında işe bir aşılmazlık, bir sun'îlik, en azından bir "kalıp" üslûbu giriyor (Mardin, 1984: 14).

Mardin'in açtığı yoldan düşünmeye devam edecek olursak, Salih "daemonic" bir şahsiyettir, ancak onu "daemonic" yapan her türlü pratik ve anlam, ait olduğu cemaatin kodlanmış ve gelenek olduğu ifade edilen, zamanla baş etmiş bilgilerinde saklıdır. Onu böyle "daemonic" bir cemaatte "daemon" yapabilecek açıklıksa cemaati oluşturan neredeyse bütün pozisyonlar arasında serbestçe dolaşabiliyor olmasından gelir.

Bir başka deyişle Salih muhafazakâr dekadans anlatısının *daemonic literatus*'udur.

IV.

Kahraman olmak üzere yola çıkan Salih için değişen koşullar nedeniyle epik kahraman olmanın koşulları kalmaz demiştik. Bu noktada Salih dekadan cemaatinde kendine kahraman olacak bir açıklık arar. Bulduğu, yine cemaatin gelenekleri ve gündelik yaşamı içinde var olan bir pozisyon, "bitirimlik"tir. Ancak, o mümkün bütün pozisyonların bilgi ve deneyimini kuşanır. Gündelik hayatı sıradan olan cemaatlerde kahraman olmaya yeten cesaret, gözüpeklik, sürekli sınırda yaşama (yaşamsal, ahlâkî, zihinsel) hali bu sıradışı cemaatte bir kahramanın ölümünü de uzun tutmaz. "Daemonic" bir cemaatte "daemon" olmanın zorlu yolunu seçen Salih, ancak ölümüyle katılabileceği süreklilik noktasına pek çabuk gelir. Zira kahramanını da tüketmek üzere kurulu bir hayatın parçasıdır. Kendisinin ve cemaatinin yazgısını birleştirmiştir, böylelikle hazların, coşkunun ve otantik yeni deneyimlerin bittiği yerde kendisini de bitirmelidir. Bu noktada cemaat de susar, roman da biter.

V.

Şimdi yazının başında belirtmiş olduğum metin analizinin terimleri üzerinden bu sonuçları bir hizaya sokmaya çalışalım.

Romanda epik kahramanlar ve dekadan bir cemaat, ilk kahramanlar ve yan karakterler üzerinden geliştirilen izleklerdir. Ancak, son tahlilde bir cemaati anlatan bu metinde tüm karakterlerin sıfat, eylem ve bilgilerini kuşanan tek karakter olan Salih'i cemaatin değişen koşullarında anlamak/konumlandırmak için

epik kahraman ölçütlerinin yetmediğini gördük.

Salih'in konumunu *daemonic* bir cemaatin *literatus*'u olarak, cemaati de metnin tümünü düşünerek muhafazakâr dekadan bir cemaat olarak konumlandırdık. Bu cemaati hem *daemonic* hem de dekadan yapan anlatı ögelerini ve başkişisi Salih'in epik başlayan kahramanlık sürecini estetiğe dönüştüren olayları biz anlatıcıdan dinledik. Ancak, tüm anlatıyı, Salih'i, yan karakterleri, cemaatin hayatını tüm dönüşümleriyle birlikte birarada tutan kurgunun konumlandırılmasında artık anlatıcıya referansla düşünemeyeceğimiz bir zemin söz konusudur. İşte o, varsayılan/ima edilen yazarın alanıdır. Bu da bize "bu metin muhafazakâr dekadans anlatısıdır" deme açıklığını veren zemindir.

VI.

Son olarak, bir sosyal bilim öğrencisi olarak *Ağır Roman*'ı okumanın anlam ve önemini açmaya yarayacak bir iki soruyla yazıyı bitirmek istiyorum.

Buraya kadar bir anlatı türü olarak adını "muhafazakâr dekadans" olarak koyduğumuz bu metin, hangi varsayılan okur ya da okurlara *(implied reader)* göre örgütlenmiş olabilir? Nurdan Gürbilek'in dediği gibi (1988) Kemalist modernitenin kendini oluştururken dışarıda bıraktığı bir sesse bu, Kemalist moderniteye ne anlatmaktadır? Üçüncü Dünya edebiyatında Jameson'un ortaya attığı "ulusal alegori"den ne kadar muzdariptir? Değilse eğer, Üçüncü Dünya edebiyatı gibi müphem bir kategoride anlatılabilecek dekadans açıklığını metne dolanan hangi tarihsel ve toplumsal izleklerden devşirmiştir?

Ayrıca, daha partiküler olup ancak daha önemsiz olmayan sorular var: Kitapta imzası geçen popüler bir figür olarak yazar Metin Kaçan üzerinden ve kendisine dair dolaşımda olan söylenti ve hikâyelerin romanda ucu açık kalan hangi izleklerle ilişkisi vardır? Bir başka deyişle, varsayılan yazarla gerçek yazarın ilişkisi bir okur cemaatinde nasıl kurulur? Yeni bir ses, yeni bir yazar tipi, yeni kadınlar, yeni ifade olanaklarının kendilerine yaşam bulduğu 1990'ların bir kısım Beyoğlu cemaatinde bu ilişki nasıl gerçekleşmiştir? Onlar Muhafazakâr Dekadans'ı nasıl okudular ya da okudukları neydi? Bu cemaatin varsayılan ve gerçek yazar okumalarının ilişkisinde, bu cemaati Türk modernleşmesinin bir veçhesi olarak anlayabileceğimiz ne tür açılımlar mevcuttur?

Daha da uzatılabilecek bu sorular, bu yazının eşiğinde kalır. Ancak, popüler bir edebiyat metni olarak *Ağır Roman* ve popüler bir figür olarak Metin Kaçan'ın bir partikülaritede, bir kısım Beyoğlu cemaatinde okunma biçimleri üzerine yapılan daha kapsamlı bir çalışmanın sorunsallarındandır. Zira temel kaygı, "yazınsal metinleri sabit ve türdeş birer bütünlük olarak konumlandırmak yerine onları farklı alanların içiçe geçtiği birer anlam-düğümü (Lacan) olarak düşünmeyi önererek gerçeklik ile kurmaca diye birbirinden ayrılan iki farklı uzamın onları 'aşan bir sarmaşıklanma' içinde oluştuğunu kanıtlama(k)"tır (Sayın, 1998: 131).

KAYNAKÇA

Bakhtin, M.M. (1992) *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.

Bora, Tanıl (1997) "Muhafazakârlığın Değişimi ve Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri", *Toplum ve Bilim*, Güz, 74: 6-30.

Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative Fiction and Film*, Cornell University Press, New York.

Featherstone, Mike (1992) "The Heroic Life and Everyday Life", *Theory, Culture & Society*, 9: 159-182.

Gürbilek, Nurdan (1988) *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınevi, İstanbul.

Harvey, David (1989) *The Condition of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kaçan, Metin (1990) *Ağır Roman*, Metis Yayınevi, İstanbul.

Mardin, Şerif (1984) "'Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi" *Toplum ve Bilim*, Kış, 24:9-16.

Moran, Berna (1991) "İnce Memed ve Eşkiya Öykülerinin Yapısı", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* içinde, İletişim Yayınları, İstanbul.

Sayın, Zeynep B. (1998) " 'The Pure Traveller': Metin Olarak Kültür ve Edebiyat", *Defter*, 32: 129-147.

Conservative decadance: Metin Kaçan's *Ağır Roman*

In this article I attempt to make a textual analysis of Metin Kaçan's bestseller *Ağır Roman*, which concerns the relationship between a unique community and its heroes. The analysis focuses upon the book's genre.

In the narrative's world where the day-to-day pleasures of life, limitless joy and entertainment are sacralized, aesthetic norms rather than ethical ones constitute the community. Because of this hedonistic reality, the community cannot maintain its integrity. At the same time, the novel also describes that this closed world with its own traditions appears lawless, yet actually has its own hierarchy of authority figures. Finally, I submit that it may be best to name the genre which links these two themes "conservative decadance".

The term "national allegory" usually applied to the Third World literature does not allow space for the aesthetic articulation of its unique historical and social conditions. On the contrary, this narrative demonstrates that the aesthetic experience can be expressed as a locality's/community's knowledge and that, moreover, in this way can open a literary and social discursive space.

*Yazarın uzun süren vedası**

*Alper Yalçınkaya***

"Sanat denilen şey"le haşır neşir olmaya heveslenenlerin vazgeçilmez başvuru kitabı *Sanatın Öyküsü* şu cümleyle başlar: "Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır." İddialı bir giriş, ama pek masum sayılmaz: "Şu ürkütücü 'sanat' sözcüğünü bir yana bırakıp daha 'dünyevi' bir sözcüğe, 'sanatçı'ya sığınalım," demek, taşların yerleriyle oynamaya hiç niyetimiz olmadığını ifade etmenin bir yolu sadece. Sanat, sanat eseri, sanat üreticisi, sanat tüketicisi kavramlarını birbirinden kesin biçimde ayırmak, sonra da herhangi üçünü veri kabul ederek diğeri üzerinde çalışmayı önermek bu ayrımları ebedileştirmekle kalmıyor, hiçbiri hakkında dişe dokunur bir tahlil ortaya konamamasına da yol açıyor.

"Sanat" muammasıyla boğuşmaktan kurtulmak için yönelmeyi tercih edebileceğimiz sorulardan biri "Sanatçı kimdir?" ise, bir diğeri de "Sanat eseri nedir?" sorusu. Bu soruyu daha işlevsel biçimde yeniden düzenleyip, "Herhangi bir nesneyi 'sanat eseri' yapan nedir?" şeklinde ifade edebiliriz. Ama belli ki yine aynı mantıkla hareket etmiş olacağız: "Sanat"tan vazgeçip "sanat eseri"ne yönelebilmek için bu defa da "herhangi bir nesne"ye sığınmak, "nesne"yi veri kabul etmek zorundayız.

Öte yandan, bazı nesnelerin "sanat eseri" olduğunu öğrendiğimizde ortaya "Bunların kaynağı ne (ya da, kim)?" sorusunun çıkması da kaçınılmaz, ne de olsa kökenlerin peşinde sonu gelmez bir arayış içindeyiz ve biliyoruz ki aslında

---

(*) Yazıdan, (yazan) özneden söz etmek için yazmak, (yazan) özne kılığına girmek, (yazan) öznelere referans vermek... Bu tür yazıların kaderi (bir yandan da) kendilerinden söz ediyor olmak herhalde: kendi kendine örnek teşkil etmek, kendini onaylamak, kendiyle çelişmek. Kadere razı olmaktan başka elden ne gelir?

(**)ODTÜ, Sosyoloji Bölümü.

yanıtını aradığımız soru sadece "sanat eserleri" için değil, algılayabildiğimiz her şey için, "herhangi bir nesne" için geçerli. "Sanat eserlerini üreten kimdir/nedir?" sorusunun *"eyleyen/yapan* kimdir/nedir?" gibi bütünsel bir sorudan ayrılamayacağı ortada. Dolayısıyla, nasıl sanat eserlerinin ne olduğunu sormakla başlayıp *nesnenin* ne olduğu sorusuna dönüyorsak, sanat eserlerini üretenlerin kim olduğu sorusuyla başladığımızda da kendimizi *öznenin* kim olduğu sorusunun karşısında buluyoruz. Bu yazının konusu olan "yazar" sorununun etrafında döndüğü temel tartışma bu şekilde özetlenmiş oluyor belki de:[1] "Sanat" gibi (artık iyiden iyiye can sıkıcı olmaya başlayan) bir kavramın içinde barındırdığı özne ve nesne konumları.

Barthes 1968'de "Konuşan kim?" sorusunu yüksek sesle sormuş, bir yıl sonra Foucault bunu "Bu yazara dair/yazar odaklı *(authorial)* söylemin varoluş şekilleri nelerdir?" sorusuyla değiştirmiş, böylece yeni bir tartışma alanı açılmıştı. Ancak, sanat sosyolojisinin kolayca bünyesine alabileceği bu konunun edebiyat kuramı ve eleştirisi sınırlarından pek dışarı çıktığı söylenemez. Sosyologların sanatla indirgemeci olmayan bir biçimde ilgilenme konusundaki isteksizliklerine (beceriksizliklerine?) bağlanabilir bu durum, ayrıca post-yapısalcılıkla ilişkilendirilen kuramcıların tartışmalarının sosyoloji çalışmalarına yaygın biçimde uyarlanmadığı da sır değil. Ben bu yazıda, yazar konusundaki tartışmaların bir sanat sosyolojisi tarafından nasıl benimsenebileceği sorusu üzerinde durmaya çalışacağım. İlk olarak, yazarın otoritesine yönelik sosyolojik meydan okumalara kısaca değineceğim. Barthes ve Foucault'nun, bu alanın "amentü"sü sayılabilecek makalelerini ele aldıktan sonra, Bourdieu'nun "Peki ama 'yaratıcı'ları kim yarattı?" ("But Who Created the 'Creators'?") başlıklı makalesini kılavuz olarak kullanarak edebiyat kuramı ile sosyoloji arasındaki bağı kurmaya yardımcı olabilecek benzerlikler bulmayı deneyeceğim. Bakhtin'den alıntılayacağım birkaç cümlenin bu işi biraz olsun kolaylaştıracağını umuyorum.

Sosyologlar ve yazar

Kapsamlı bir sanat sosyolojisinin hâlâ oluşmamış olması, sanat dünyasının en büyük başarılarından biri olarak değerlendirilebilir. Bu dünyanın temelini oluşturan deha, yaratıcılık, doğuştan gelen "üstün" yetenekler gibi temel kavramla-

---

1 "Yazar" sözcüğü *auteur/author* sözcüklerini karşılamak için kullanılıyor. Yabancı metinlerde de bu sözcüklerin genellikle "edebiyat eseri üreticisi" anlamında kullanıldığı görülüyorsa da, sözcüklerin etimolojik kökeni de dikkate alındığında, çok daha kapsamlı bir kavramın sözkonusu edildiğini görmek mümkün. "Yaratıcı" sözcüğü bu bakımdan daha uygun gözükmekle birlikte hem sanat bağlamı içinde konuştuğumuzu hem de auter/author sözcüklerine referans verdiğimizi sürekli hatırlatması nedeniyle "yazar" sözcüğüne kullanmayı tercih ettim. Aslında bu yazıda ele alınan tartışmaların "yazar", "sanatçı", "yaratıcı" ve nihayet "özne" sözcükleri arasındaki geçişkenliği gündeme getirdiği düşünülürse, hangi sözcüğün seçildiğinin çok da büyük bir anlam yaratmayacağını sanıyorum.

ra olan inanç, sosyologların zihninde de sağlam bir yere sahip gibi görünüyor. Bu da sosyologların eşit derecede verimsiz iki seçenekten birini tercih etmelerine yolaçıyor: "Yaratma" sürecinin "anlaşılamaz" olduğunu içten içe, hattâ açıkça kabul ederek sanat eserinin üretimini tamamen çalışma alanı dışında bırakmak; ya da, kendinden geçmiş bir halde putkırıcılığa soyunmak, ki Bourdieu'nün de belirttiği gibi bu tavrın ima ettiği şey de pek farklı değil: "Kutsal olanı tersyüz etme işi, tıpkı kara büyü gibi, kutsallığın bir biçimde tanınmasını içerir. Kutsallığı ortadan kaldırmanın verdiği zevk, kutsamayı ve kutsanmış olanı ciddiye almayı ve dolayısıyla açıklamayı engeller" (1993: 148). Bu nedenle, yazar konusundaki tartışmalara yapılmış sosyolojik katkı olarak elimizde üç temel yaklaşım olduğu söylenebilir (Wolff: 1981).

Yazarın işgal ettiği konumun sorgulanmasını mümkün kılan temel gözlem, sanat üretiminin aslında her zaman kolektif bir iş olduğudur. Genelde (hatalı olarak) sanat eserinin yalnızca tüketimiyle ilişkilendirilen galeri sahipleri ya da eleştirmenler gibi kişilere ek olarak öğretmenler, hamiler gibi pek çok diğer aracının üretim sürecine dahil edilmesi mümkündür. Ancak, üretici ve tüketiciyi zıt kutuplara yerleştiren bu yaklaşımın doğrudan doğruya ekonominin arz-talep modeli üzerine inşa edildiği, hayatî önem taşıyan anlamlandırma süreçlerini gözardı ettiği açıktır.

Daha soyut bir düzeyde, sanat eserlerinin ilettiği anlamların zaten bütünüyle toplumsal olduğu saptaması gelmektedir. Bu da Marksist gelenekte şu biçimde bir yankı bulur: "... yazar ya da sanatçının sanat eserinde söylediği şey aslında (ya da *aynı zamanda* denebilir) bir toplumsal grubun ve onun dünyaya bakışının ifadesidir" (Wolff, 1981: 119).

Son olarak, tüketicilerin yerini yoğun biçimde vurgulayan, onları anlam üretimine daha aktif biçimde yerleştirmeyi amaçlayan British Cultural Studies geleneği türü yaklaşımlardan bahsedilebilir. Ve belki de sosyolojinin "yazarın ölümü"ne en çok yaklaştığı nokta burasıdır.

Nur içinde yatsın...

Roland Barthes yazarın ölümünü aynı adı taşıyan makalesiyle ilan etmişti. Herhangi bir anlatıya yöneltilecek temel soruyu "konuşan kim?" şeklinde ortaya koyan Barthes, hemen yanıtı verir: Asla bilemeyiz, çünkü "yazı her sesin, her başlangıç noktasının yok edilmesidir" (1977: 142). Anlatı başladığı andan itibaren elimizde anlatıdan başka hiçbir şey kalmaz; anlatı, bir anlamda nesnesini siler, görünüşteki öznesinden de bağımsızlaşarak kendi başına bir varoluş kazanır. Bununla birlikte, modern zamanlara özgü bir tavrın sonucu olarak, her anlatı kaçınılmaz biçimde bir yazara atfedilir olmuştur. "Etnografik toplumlar"da anlatıya tek bir kişi tarafından el konması sözkonusu değildir, çünkü anlatıcıya biçilen rol sadece aracılıktır. Dolayısıyla, anlatının kaynağı olmayan anlatıcının

payelendirilmesi, sadece iyi bir performans sergilemesi üzerinden gerçekleşir. Kapitalizmin gelişimiyle birlikte ise en üstün saygınlık derecesine yerleştirilen "insanoğlu" ortaya çıkar. İnsan-özne, nesneleştirdiğine hükmeder ve bir tür (yarı-) tanrı haline gelir. Nesnelerin değeri ve anlamı kaynaklandıkları öznelerin birer türevidir. Aynı cümleyi bu yazının bağlamına uyarlayarak söylersek; "eser"ler yazarların doğrudan, aracısız "yaratı"ları olarak görülmeye başlanır. Her şey bir temsiliyet *(representation)* düzeni içinde değerlendirildiğinden, eserler de birer dışavurum olarak ele alınıp başarıları "yaratıcı"larının "iç dünyası"nı ifade etme güçleriyle ölçülür. Sonuçta da, bir eserin yorumlanması, yazarın sözkonusu edilmesini gerektirir. Ancak, Barthes'a göre artık yazarın sahneyi terketme zamanı gelmiştir. Aslında bu noktada Barthes'ın tartışmasında özcü bir eğilim görmek ve önerilerinin "daha hakiki", "daha doğal" bir algı biçimine "dönüş" olduğu izlenimine kapılmak mümkün olabilir: Başlangıçta "yazar" diye müstakil bir figür bulunmadığına ve bu durum "etnografik toplumlar"da hâlâ böyle olduğuna göre kapitalist ideolojinin bir ürünü olan yazarın ortadan kalkması gerektiği, varlığının "yanlış" olduğu farkedilmelidir. Eğer yazı *zaten* "öznemizin kayıp gittiği o yansız, bileşik, dolambaçlı uzam" ise ve "bir gerçek *anlatıldığı* anda ... ses kaynağını kaybeder, yazar kendi ölümü içine girer"se (1977: 142), yazardan kurtulmak algımızdaki bir hatayı gidermekten başka bir şey değildir. Yazıya özsel nitelikler atfetmek, zaman zaman yazının özneleştirilmesine yakınlaşan bir tavrın da ilk adımı olmaktadır.

Yazarın ortadan kaldırılmasıyla ortaya çıkan alanı doldurmak, o kaçınılmaz "konuşan kim?" sorusunu cevaplamak için Barthes'ın başvurduğu yerde dilin *ta* kendisi bulunmaktadır. Buna göre, "etnografik toplumlar"daki anlatıcıyı insanlar ve dil arasındaki aracı olarak görmek mümkündür. Diğer bir deyişle, konuşan, aracı ya da şaman üzerinden, dilin *ta* kendisidir, yazara yüklenebilecek yegâne işlev de bu tür bir aracılık olabilir.[2] Bu noktada, "yazar" ve "özne" sözcüklerinin neredeyse birbiri yerine kullanılabileceğini gösteren Barthes, "... nasıl *ben* ben deme anından başka bir şey değilse, yazar da yazı anından daha fazlası değildir," (1977: 145). O halde, yazar denilen sabit bir figürden bahsetmek anlamsızdır, aksine, yazar yazı anında doğar ve ölür. Bu bakımdan yazarın metni önceledeği, metne kendinde varolanı koyduğu, bu yüzden de metnin *anlamı* olduğu düşünülemez. Bu son husus, yani yazarın belli *bir şey* olduğu varsayımı, dışavurum hakkındaki külliyatlı literatürün de temelini oluşturur. Oysa Barthes sadece metinde "yazarın yansıması" düşüncesini değil, yazarın *kendisinin* varlığını da sorgular: "(yazar) kendini *dışavurmayı* istese bile, en azından, 'tercüme etmek' istediği o içsel "şey"in, sözcükleri sadece diğer sözcükler üzerinden açıklanabilen ve sonsuza dek böyle giden bir ... sözlükten başka bir şey olmadığını

---

2 Bu ve bunu takip eden önermelerin, içinden konuştukları kişilere geçici olarak şiir söyleme yeteneği kazandıran Yunan mitolojisinin esin perileri *Musa*ları çağrıştırmaması imkânsız.

bilmelidir" (1977: 146). Bu "içsel şey" asla sabit, tutarlı bir bütünlük olmadığına ve sürekli ertelendiğine göre, metnin anlamını, yazarın "içinde" aramak yersizdir. Ne anlam, ne de yazar sabitlenmiş birimler olarak ele alınabilir. (Belki bu tartışmaya Foucault'nun az sonra değinilecek katkıları da dikkate alındığında, yazarın ölümünün Anlam'ın da ölümü demek olduğu söylenebilir.) Barthes'ın dünyanın kendisini bir metin olarak görme önerisi de buraya dek söylenenler ışığında (her ne kadar Barthes'ın kaçınabildiği şüpheli de olsa), özcülük ve erekçilikten kaçınmanın bir yolu olabilir.

Anlamın hep başka bir yerde, hep daha sonra olması ve metnin bir "alıntılar dokusu" olarak görülmesi modern zamanların bir diğer idolünü, özgünlüğü de akla getiriyor. Barthes'ın tartışmasının, mesela, sanat tarihi disiplinine uyarlan(a)mamış olması, bu alanda "özgün olanı yaratan deha" karakterinden vazgeçilmesinin pek mümkün gözükmemesine de bağlanabilir.

Yazarın ölümünü ilan ederek başlayan Barthes, yine büyük bir önermeyle bitirir: Okurun doğumu. Metnin tek bir anlamı olmadığı doğru olmasına doğrudur, ama yine de bir odaklanma noktası vardır: "Tarihi, biyografisi, psikolojisi olmayan, ... sadece yazılı metni oluşturan bütün izleri tek bir alanda bir arada tutan" okuyucu (1977: 148). Böyle bir tanımlama ile Barthes hümanizmin tuzağına düşmekten bir kez daha kurtulur; yazarın elinden alınan otorite okura da teslim edilmez. Satır aralarında bunun aksine yönelik imalar da bulmak mümkünse de yazardan daha bütünsel olmayan okurun Anlam mercii olarak hizmet edebileceğini söylemek kolay değil. Barthes tartışması okura yöneltilmiş bir övgü havasında bitirse de okurun "sözlüğünü" dikkate almadığını iddia etmek haksızlık olur. Bununla birlikte, yazar ve okur kategorilerini ele alırken, ısrarla kullandığı alışılmış karşıtlık (dichotomy) ilişkisinin, daha kapsayıcı bir yaklaşım oluşturulması (ve -bana kalırsa sanatı kusursuz bir egemenlik ilişkisi olmaktan çıkarmak amacıyla- bu ayrımın bütünüyle ortadan kaldırılması) için yeniden ele alınması yararlı olabilir. Barthes'a yöneltilebilecek diğer bir eleştiri de bir yandan eleştirdiği klasik özne/nesne ayrımını bir biçimde kendisinin de kullanmaktan kaçınamadığı, "söz"den sorumlu olan öznenin dil olarak değiştirilmesinden öteye gidemediğidir. Bu mantık, "İnsan mı dili konuşur, dil mi insanı?" biçiminde sonu gelmez bir tartışmanın yolunu açmakta (Felperin, 1985) ve bu konuyu ele alan yazıların iç çelişkilerden kurtulamamasına neden olmaktadır (Docherty, 1993). Bilinçli olarak çabalansa bile kurtulunamayan kaynağı, kökeni tespit etme eğilimi, tüm cümleleri aynı tutup yalnızca "yazar" sözcüğünün "dil" ya da "yazı" sözcüğüyle değiştirilmesi sonucunu doğurabilir. Yazar ya da okurun bütünselliğine yöneltilen sorgulamanın "dil"e de yöneltildiğine pek rastlanmaz. Bu yalnızca Barthes'a değil post-yapısalcılıkla ilişkilendirilen pek çok düşünüre yöneltilen bir eleştiridir. Bu eleştirilerin büyük ölçüde Foucault'nun Barthes'a bir yanıt olarak yayınladığı "Yazar nedir?" ("What is an author?") makalesinden esinlendiğini tahmin etmek mümkün.

Ne farkeder?

Foucault'nun Barthes'ınkine göre daha çok ihtiyatlı bir hava taşıyan tartışmasının temeli, makalenin her iki versiyonunda da,[3] "yazar" kavramının "yazar-işlevi" kavramıyla değiştirilmesi, böylece yazarın, teorinin zarif bir çalımla ekarte edebileceği tek bir bireye indirgenemezliğinin gösterilmesidir. Barthes gibi Foucault için de yazı öznenin buharlaşmasını ima eder: "... bu yazının esas temeli yazma eylemine yönelik coşku dolu duygular ya da dile bir öznenin yerleştirilmesi değildir. Daha çok, yazan öznenin bitip tükenmez biçimde ortadan kaybolduğu bir açıklık yaratılmasıyla ilgilidir" (1977: 116). Fakat sözü edilenin *"bu yazı"* olduğuna dikkat edildiğinde Foucault'nun genel anlamda yazıdan değil, yazının belli bir türünden, "günümüzün yazısı"ndan bahsettiği görülmektedir. Dolayısıyla Foucault, Barthes'ta rastlanan özcülük emarelerinden kurtulur ve metin boyunca "günümüz" sözcüğünü vurgular: Yazarın ölümü "daha doğal/doğru" bir duruma dönüş olarak sunulmaz, günümüze özgü, ancak yeterince üzerinde durulmamış, bir bakıma entelektüel homurdanma düzeyinde kaldığı için herhangi bir değişikliğin yolunu açmamış bir sorun olarak ele alınır.

Foucault eleştirisini iki nedene bağlar. Çok kısa geçeceğim ilk saptama, eğer bu ayrım sürecekse, "eser"lerin "diğer" yazılardan (özellikle kısa notlar veya karalamalar gibi yayınlanmamış olanlardan) ayrılmasının ölçütlerini saptamanın zorluğudur. İkinci ve daha kapsamlı olan eleştiri de önceki kısımda da bahsettiğim konuyla ilgilidir. Derrida'yı "nihai mükemmeliyete ulaşmış [Klasik] sistemin en kararlı temsilcisi" olarak nitelendirdiği bir pasajda Foucault (alıntılayan Harari, 1979: 41), bu sistemin savunucularını, söylemsel pratiği metinsel izlere, dolayısıyla bu pratiğin içerdiği olayları da okunacak işaretlere indirgemekle, metinlerde söylenen ve söylenmeyenleri hep bir kökene atfetmekle, metinlerin arkasında sesler "icad etmek"le suçlar. Bu eleştirinin ucunun Barthes'a dokunmadığını sanmıyorum. Yazıyla ilişkilendirilen bir öznenin varlığını daima hissettirmek, yazıyı Foucault'nun tabiriyle bir "aşkın anonimlik" düzeyine getirmekle sonuçlanabilir.

> Yazıya ezeli bir konum bahşettiğimizde, aslında sadece onun kutsal kaynağının teolojik bir tasdiğini, ya da yaratıcı doğasına kritik bir inancı aşkın bir ifadeyle yeniden yazmış olmuyor muyuz?.. Bugünkü süreksizliklerimizi *(discontinuity)* ondokuzuncu yüzyılın tarihsel ve aşkıncı geleneği içine yerleştirebileceğimize inananlarla kendilerini bu kavramsal çerçeveden tamamen ve sonsuza dek kurtarmak için büyük çaba harcayanların arasına bir çizgi çekilmesi gerekmiyor mu?" (Foucault, 1979: 120).

Yazar tartışmasına tamamen söylem kavramı üzerine kurulmuş olan katkısı, yazıya bir tür aşkınlık atfedenlerden bağımsız olarak ele alınmak isteyen Fouca-

3 Foucault'nun "Yazar nedir?" başlıklı makalesinin ilk versiyonu için bkz. Foucault (1977) (orijinali 1969), ikinci ve iktidar sorununun çok daha ön plana çıkarıldığı versiyonu için bkz. Harari (1979).

ult'nun talebini haklı çıkarıyor. Bu yaklaşım yazarın adının söylem içinde nasıl işlediğiyle ilgili olan "yazar-işlevi" kavramında odaklanıyor. Yazarın adı belli bir işlev görür, diğer özel adlarla karşılaştırılamaz ve onlardan farklı biçimde algılanır. Sözkonusu işlev, metinlerin öteki metinlerden farklılıkları üzerinden sınıflandırılması, düzenlenmesi ve birbirleriyle olan ilişkilerinin tanımlanması işlevidir. Bu da belli bazı söylemlerin bir yazarın adı altında bir tür düzene sokulması olarak görülebilir. Söylemlerdeki süreksizlikler, aralarındaki "gediklerde" konumlanan yazarın adına başvurularak kapatılır. Özsel niteliklere sahip olmayan yazar-işlevi, yer ve zamana göre değişkenlik gösterir. Örneğin, bugün "edebî" olarak sınıflandırılan metinler Batı kültürünün daha önceki (modernite öncesi?) dönemlerinde bir yazarın imzası ile meşrulaştırılmaya ihtiyaç duymadan dolaşıma girerken "bilimsel" metinler için imza kesinlikle şarttı. Günümüzde durumun bunun neredeyse tam tersi olduğunu biliyoruz. Bu yaklaşımla, Leitch'ı (1992: 29) takip ederek "söylemin üretim ve dolaşımının yazarlığın yokluğunda gerçekleştiği bir toplum düşlenebilir" diyebiliriz. Tarihsel koşullara ve söylemin formuna göre değişkenlik gösteren yalnızca yazar ve metin arasındaki ilişki de değildir; yazarın kendisinin kuruluşu da aynı etkenlerin bir sonucudur, farklı yazar türlerinin, örneğin filozof ve şairlerin kuruluşları da birbirinden farklıdır.

Yazarı bir tür "söylem-polisi" olarak kavramsallaştırmak iktidar, söylem ve yazar kavramlarının içiçeliği konusunda bir ipucu olabilir. Aynı makalenin çeşitli değişikliklerle yayınlanan ikinci versiyonunda Foucault yazarın iktidar ilişkileri içindeki konumuna dair, ilk versiyonda rastlanmayan, çok sert ifadeler kullanır. Anlamları üreten, çoğaltan dahi olarak algılamaya alıştığımız yazar aslında "kültürümüzde sınırlamayı, dışlamayı ve seçmeyi; kısacası, kurgunun serbest dolaşımının, serbest manipülasyonunun, serbest yapımının, bozumunun ve yeniden yapımının engellenmesini sağlayan işlevsel bir ilkedir" (1979: 158). Yazar, tam da tarihî olarak oluşmuş işlevinin aksi yönünde, yani, anlamın muhafızı değil, üreticisi olarak ele alındığından, ideolojik bir kavramdır. O halde, Foucault'nun, örneğin *Hapishanenin Doğuşu*'ndaki genel tavrını dikkate alırsak, yazarın söylem içindeki anlam çoğulluğunu denetlemenin çok incelmiş bir yolu olduğu saptamasına ulaşabiliriz. Aslında makalenin iki ayrı versiyonunun karşılaştırılması ilginç bir gözlemi mümkün kılıyor: Foucault ilk versiyonun belki de en çok alıntılanan kısmını, yazarın bütünüyle bir yana bırakılmasına karşı şu satırları, "Özne tamamen terk edilmemelidir. Yeniden düşünülmelidir, köken olan özne temasını yeniden kurmak için değil, ama işlevlerini, söyleme müdahalesini ve bağımlılıklar sistemini kavramak için" (1977: 137), ikinci versiyonda çıkarmıştır. Satır aralarından bu anlamı çıkarmak yine mümkünse de ikinci versiyonun asıl can alıcı noktasının yazarın ortadan kaldırılmasının yolunu açan şu sonuç kısmı olduğu söylenebilir: "Toplumumuz değişirken, tam da bu değişim süreci içinde yazar-işlevinin kaybolacağını, çok-anlamlı *(polysemic)* metin-

lerin bu defa da başka bir kipe göre işleyeceğini ... sanıyorum" (1979: 160). Anlamın "bir mırıltının anonimliğinde" üretileceği, "Konuşan kim?" sorusuna verilecek tek yanıtın "Ne farkeder?" olacağı bu durumda da bir sınırlamanın varolacağı belirtilmekle birlikte, bunun nasıl bir biçimde olacağı tartışma dışı bırakılır.

Foucault'nun vurguladığı temel noktaları yazarın işlevinin söylem bağlamı içinde incelenmesi ve söylemin kaynağı değil bir öğesi olarak ele alınması gerektiği şeklinde özetleyebiliriz. Bu işlev değişken bir yapıya sahip olup, her bir defasında karmaşık süreçler sonucu kurulur. Kurgunun barındırdığı çoğulluğun önünde bir sınırlama olarak varolan yazarın yerini başka formlar alabilir (ve muhtemelen alacaktır). Bu noktada Barthes ve Foucault'nun kesiştiği açıksa da Foucault tarihsel ve ideolojik etkenlere ağırlık vererek, yazarı rafa kaldırmaktansa gördüğü işlevi incelemeyi tercih etmektedir. Böyle bir yaklaşım, eserleri yalıtılmış birimler olarak değil, zaman ve yere özgül bir bütünsel çerçeve içinde görmeyi mümkün kıldığından, sanat sosyolojisi için pek çok katkı sağlayabilir. Eserler, hem birbirlerine hem de içinde bulundukları çerçeveye referans verilerek ele alınır. Bunlara atfedilecek anlamın üretilmesi de yukarıda tartışılan yazar-işlevince tanımlanan bağlam içinde gerçekleşir. Anlam ne metne ne yazarın biyografisine içkin olup toplumsal süreçler tarafından sürekli üretilir. Bu nedenle bu yaklaşımın hem *langue*'ı hem *parole*'ü dikkate aldığı söylenebilir. Bu önermeleri sanat dünyasına bağlarsak, anlam üretme sürecinin nesneleri olarak görebileceğimiz sanat eserlerini bir dilin, sanat dilinin, sözceleri *(utterance)* olarak kavramsallaştırmak mümkün olabilir.

Sanat dünyasının sözceleri

Sanatı bir dil, sanat eserlerini de o dilin sözceleri olarak görmek beraberinde pek çok sorun getirmektedir. Üstelik yazarla ilgili tartışmalarla Bourdieu'nün sanat dünyası üzerine söylediklerini bir arada ele almak bu yazının boyutlarını çok aşacak bir konudur. Ancak Bourdieu'nün "Peki ama 'yaratıcı'ları kim yarattı?" başlıklı makalesini bu noktaya ağırlık vererek okumanın bazı bağlantıları kurmayı sağlayacağını sanıyorum. Başlangıçta da belirttiğim gibi, sanatsal üretim alanının temelini oluşturan inançlar sosyologlarca ya veri olarak alınmakta, ya da derinlemesine çalışılmadan lanetlenmektedir. Dolayısıyla sanat sosyolojisi ya kendini yalnızca "sanat tüketicileri" ile sınırlamakta, ya da sanatı belli bir işlev gören herhangi bir kurum olarak ele almakla yetinmektedir. Bu hatalar nedeniyle "kendi gelenekleri, kendi işleme ve katılım *(recruitment)* kuralları, dolayısıyla kendi tarihi olan (sanatsal üretim evreni)" (1993: 140), sosyolojik çalışma alanı sınırları dışında kalmaktadır. Ne var ki bu gelenek ve kuralların varlığı sanatın sadece kendi içinden yorumlanabilecek, tamamen özerk bir alan olduğu anlamına gelmez. Bourdieu'ye göre sanat sosyolojisinin yapması gereken, üreticilerle tüketiciler arasındaki ilişkileri gözardı etmeden sanatsal üretim alanını

incelemektir. Sanat eseri düzeyinde dikkate alınacak parametreler üreticinin *habitusu* ve alan içinde işgal ettiği konumdur. Bu alanın sakinlerinin "yaratım" adını verdikleri şey *habitus* ile konumun etkileşme anından başka bir şey değildir. Bu ikisi birbirini bütünüyle belirlemediğinden üreticiye bakarak ürünü çıkarmak imkânsızlaşır, bu tespit de bu yazıdaki tartışmalar bağlamında, yazarı anlam hazinesinin bulunacağı yer olarak görmenin mümkün olamayacağı şeklinde yeniden ifade edilebilir. O halde bir sanat eserinin çözümlemesi (yalnızca) üretici ve/ya ürünün değil sanatsal üretim alanının da bütün olarak ele alınmasını gerektirir: "(s)osyoloji ya da toplumsal tarih, yazarı da eseri yalıtılmış olarak kendi nesnesi yaptığında, bir sanat eseri hakkında ve hele de onun *tekilliği* hakkında hiçbir şey anlayamaz" (1993: 142).

Habitus Bourdieu metinlerinde alışılmış bir terim ve bu bağlamda konum kavramını daha dikkatle incelemek gerek. Bourdieu'ye göre her alanda tarihsel birikimin ürünü olan ve bu alanda bir yer işgal edecek herkesin kendini tanımlaması ve konumlandırması için başvurduğu belli duruşlar vardır. Bu duruşlar tüketiciler için de geçerli olduğundan Bourdieu'nün önermelerinden esinlenerek bir sanat üreticisiyle tüketicisinin üretiminin apayrı iki yol izlemediği söylenebilir. "Ürün-olarak-sanatçı" ile "ürün-olarak-tüketici"nin "ürün-olarak-beğeni" noktasındaki kesişimi sanatçının kendi "kitle"sini elde etmesinin yoludur. Bu tavır üretici ile tüketici arasındaki kesin ayrımın üstesinden gelmemizi ve bu ikisinin kurallarını içselleştirdikleri ortak bir oyun oynadıklarını düşünmemizi sağlayabilir. Aynı mantık sadece tüketicilere değil, diğer sanatçılara da uygulanabilir, çünkü alanda belli bir konuma sahip olarak bilinmek diğerlerinin de kendilerini buna göre tanımlayacağı anlamına gelir. Tam bu noktada da sanat eserlerini sözceler, diğer bir deyişle, bir oyun içinde karşılık bekleyen hamleler olarak görmek mümkün olur. Sözcelerin "belirli bir iletişim alanının özgül doğası" tarafından belirlendiğini söyleyen Bakhtin'in sözceler hakkındaki saptamaları bu tartışmaya uyarlanabilir.

> Herhangi bir somut sözce belli bir alanın sözel iletişim zincirinde bir bağlantıdır... Sözceler birbirine karşı kayıtsız ve kendi kendilerine yeterli değildir; birbirinin farkındadırlar ve karşılıklı olarak birbirlerini yansıtırlar... Karakterlerini bu karşılıklı yansımalar belirler. Her bir sözce, sözel iletişim alanının ortaklığı dolayısıyla bağlantılı olduğu diğer sözcelerden yankılar ve yansımalarla doludur. Her sözce sözkonusu alandaki önceki sözcelere bir *karşılık* olarak görülmelidir... Her sözce diğerlerini çürütür, bütünler ve onlara dayanır, onların bilindiğini varsayar ve bir biçimde onları dikkate alır... Dolayısıyla, her sözce diğer sözcelere yönelik karşılık niteliğinde çeşitli tepkilerle doludur (Bakhtin, 1994: 85-86).

Anlam üretimi tartışmasına toplumsalı çok açık biçimde koyan Bakhtin'den ilham alarak, sanat eserlerine anlam atfedilmesinin de aynı yolu izlediği, bu yolun da eserlerin hem birbiriyle hem de (tüm sakinleriyle birlikte) sanat alanıyla etkileşmesini içerdiği söylenebilir. Böyle bir ilişki sanatı bir iletişim alanı olarak

görmeye dayanır ve eğer sanat alanına bir "dil" olarak bakmak tercih edilirse Barthes'ın "Konuşan yazar değil dildir" saptaması ile Bourdieu'nün "... sanat eserinin kaynaklandığı özne bireysel bir sanatçı... ya da toplumsal bir grup (değil)... *sanatsal üretim alanının bütünüdür*" (1993: 142) ifadesi arasında ilginç bir benzerlik kurulabilir. Kaynaklanılan özne konusu üzerindeki tartışmalar nedeniyle, daha temkinli davranarak kurulabilecek diğer bir bağlantı ise Bakhtin'in belli bir alandaki önceki sözcülere bir karşılık olarak tanımladığı sözcüler ile Bourdieu'nün şu önermesi arasındadır.

> ... bütün üretim alanlarının en önemli özelliklerinden biri, yani alanın geçmişinin daimi mevcudiyeti, ... onu geçmişe sevkeden kopuşlarda bile sürekli hatırlanır. Doğrudan anımsatmalar, referanslar, imalar gibi bu anımsatıcılar diğer üreticilere ve onları yakalayabildiklerini göstererek kendilerini meşru tüketiciler olarak tanımlayan tüketicilere yönelik dürtüklemeler, göz kırpmalardır (1993: 146).

Bu alıntıdan, bulunması amacıyla bilerek yerleştirilmiş ipuçlarından bahsedildiği anlamını çıkarmak gerekmez, biçim ya da içerik gibi öğeler bir yana, tek bir sanat eserinin üretimi bile bir sözce olarak görülebilir. İçeriği ya da biçimi ne olursa olsun, bir sanat eseri sırf varoluşu ile bile sanat alanının diğer sakinlerine "göz kırpar"; bir karşılıktır ve kendi karşılıklarını üretir.

Şimdiye dek söylenenleri bir araya getirirsek, yazarın sanat denen anlam üretim alanına dair bir çözümlenme için asla verimli bir başlangıç noktası olamayacağını rahatça söyleyebiliriz sanıyorum. Fakat Barthes'ın tavrının aksine, anlam üretiminin nesnesi olan sanat eserleri de tek başlarına bir referans çerçevesi oluşturmazlar. En verimli yaklaşım bence sanatı bir iletişim alanı olarak görmeye ve ortaya koydukları sözceler birbirlerine verilmiş karşılıklar olan sakinlerinin zamana ve yere özgül işlevlerinin etkileşimini dikkate alarak sanat alanını bir bütün olarak incelemeye dayanacaktır. Bu bakımdan sözcelere anlam atfedilmesi hem diğer sözcelerle hem de alanın kendisiyle bağlantılı olarak ele alınabilir. Aslında bu mantığı bir adım daha öteye taşıyarak, alanın sakinlerinin (sanat üreticileri, tüketicileri ve ilişkilendirilebilecek tüm "aracı"lar) kuruluşunun bile birer sözce olarak görülebileceğini söylemek hoş bir spekülasyon olmayacaktır. Bir de sanat üreticisi/sanat tüketicisi/sanat eseri ayrımlarını ortadan kaldırmak için bir adım olabilir. Dolayısıyla Gombrich'in "Sanat yoktur, sanatçılar vardır" sözüne "Sanatçılar yoktur, toplum vardır" ya da "Sanatçılar yoktur, dil vardır" karşılığını vermeyecek, sadece "Ne farkeder?" sorusunu sorabileceğimiz o zamanı düşüneceğiz.

KAYNAKÇA

Bakhtin, M. (1994) "Speech Genres", Morris, P. (der.) *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov* içinde, Edward Arnold, Londra.

Barthes, R. (1977) "The Death of the Author", *Image/Music/Text* içinde, Hill and Wang, New York.

Bourdieu, P. (1993) "But Who Created the 'Creators'?" *Sociology in Question* içinde, Sage Publications, Londra.

Docherty, T. (1993) "Authority, History and the Question of Postmodernism", Biriotti, M. ve Miller, N. (der.) *What is a n Author?* içinde, Manchester University Press, Manchester.

Felperin, H. (1985) *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford University Press, New York.

Foucault, M. (1977) "What is an author?", Bouchard D. (der.), *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, Cornell University Press, Ithaca.

Foucault, M. (1979) "What is an author?", Harari J. (der.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism* içinde, Cornell University Press, Ithaca.

Harari,J. (1979) "Critical Factions / Critical Fictions", Harari J. (der.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structural Criticism* içinde, Cornell University Press, Ithaca.

Leitch, V. (1992) *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, Columbia University Press, New York.

Wolff, J. (1981) *The Social Production of Art*, Macmillan, Londra.

"Modernleşen" Türk edebiyatına bir bakış

*Zeynep Uysal-Elkatip**

Arap ve Fars kültürleri ile birlikte ortak bir İslâmî çatı altında, ortak bir imge ve mana alemi içinde, edebî üretimini yüzyıllarca sürdürmüş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki buçuk yüzyılı ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde, "modernleşme" ve "millileşme" olgularıyla biçimlenen, bugün yeni ya da modern gibi kavramlarla nitelenen "Türk edebiyatı"na genel bir bakış niteliğindeki bu yazıda, bir yandan oluşturulan "yeni Türk edebiyatı"nın modernleşme ve Batılı edebî tür ve biçimleri benimsemede geçirdiği evreler ve beraberinde millî bir edebiyat oluşturma çabaları sergilenirken, bir yandan da bu bilinçli girişimlerin yol açtığı geçmiş uygarlığı reddediş, "eski edebiyat"tan kopuş ele alınmaktadır.

Gregory Jusdanis'in modern Yunan kültürü ve edebiyatını esas alan çalışması, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*, aynı İmparatorluğun mirasını paylaşan ve modernleşme sürecinde az çok benzer deneyimler yaşayan Yunan toplumuna bakışıyla yeni Türk edebiyatının oluşturulma sürecinde yaşananların irdelenebilmesi için bir model olmaktadır. Jusdanis kitabın girişinde amacının, "kültürel alandaki iradî modernleşmenin içerimlerini ve modernleştirme projesinin ona hazır olmayan bir toplumdaki yazgısının ne olduğunu bulmak; bir başka deyişle egemen ile azınlık, çevre ile merkez, prototip ile kopya arasındaki gerilimleri içselleştirdikten sonra, taklit eden ama aynı zamanda yaratan, takip eden ama aynı zamanda da direnen bir başka modernliği açığa çıkarmak" olduğunu vurgular (Jusdanis, 1998:11). Kendisini Avrupalı görmeyen, Batı'nın hayat ve düşünce tarzına şüpheyle bakan bir toplum söz konusudur ve bu toplumla ithal edilen siyasal ve kültürel kurumların bütünleşmesi zordur. Jusdanis, gecikmiş modernleşmenin, özellikle Batılı olmayan top-

---

(*) Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

lumlarda, Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak tamamlanmamış kaldığını, ithal edilen modellerin çoğunlukla dirençle karşılaştığını belirtir. Modernleşme projesi, içinde bulunulan yere göre değişir. Bu tür toplumlar, model aldıkları Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyuşmazlığı yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. "Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta Batı'yı yakalama yönünde harcanan 'eksik' çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır." Bu anlamda ertelenmiş modernleşme, bir modelin özelliklerini elde etmek için telaşlı bir çaba içine girmeyi gerektirdiğinden merkezî planlamayı zorunlu kılar (Jusdanis, 1998: 11-13).

Modernleşme bağlamında kaçınılmaz olarak icad edilen millî kültürün edebî bir doğası olduğunu belirten Jusdanis, edebiyatın bir milletin günlüğü olduğunu, onun geçmişinin şimdisinin ve geleceğinin hikâyesini anlattığını vurgular. Edebiyat kültürü, millet olarak bütünlüklerini pekiştirmek ve modernliğe hazır olduklarını -gecikmiş olarak- göstermek isteyen etnik cemaatler için büyük bir önem taşır. Bu anlamda edebiyat kanonu, bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeleri kapsar. "Milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam" olarak edebiyat kanonu, insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır. Ama kanon millî kimliği temsil etmekle kalmaz aynı zamanda halka milliyetçiliğin değerlerini aşılayarak bu kimliğin üretilmesine de katılır (Jusdanis, 1998: 76-79).

"Gecikmiş modernleşme" çabaları ve Tanzimat

Jusdanis'in Yunan modernleşmesini esas alarak oluşturduğu kuramının bu temel özelliklerini vurguladıktan sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyıllarında yaşanmak zorunda kalınan "gecikmiş modernleşme"nin evrelerine ve bu bağlamda Tanzimat ve Islahat Fermanlarıyla yapılan değişimlerin nasıl algılandığına bakabiliriz. III. Selim ve II. Mahmud saltanatları sırasındaki reformların, dolayısıyla modernleşmenin temel gerekçesi, İmparatorluğun bekaasını sağlamaktır. 17. yüzyıldan itibaren değişimin bir zorunluluk olduğu farkedilmiştir.[1] İmparatorluk eski gücünü yitirmeye başlamış, yanı başında güçlenen Avrupa'ya

1 İlber Ortaylı, değişimi zorunlu kılan nedenlerden söz ederken Osmanlı modernleşmesinin, modernleşmenin klasik tarifi olan, gelişmiş toplumun özelliklerinin az gelişmiş bir toplum tarafından alınması *(mimetisme)* gibi bir tümceyle anlaşılamayacağını, modernleşme olgusunun, varolan değişmenin değişmesi olduğunu vurgular. 19. yüzyıl toplumu yeni bir değişme ivmesi kazanmıştır. Modernleşme, salt değişen dış dünyanın zorlamasıyla meydana gelmez. (buhar, liman, demiryolu vs.) Şark yaşadığı zaman çizgisinin, değişen çevre dünyanın kendi bilincinde de farkına varır. Özellikle 18. yüzyıl Osmanlı'nın Avrupa'yı ve Rusya'yı gözlemlediği bir dönemdir. (Sefaretnameler bu gözlemlerin ürünüdür.) Ortaylı (1995).

yüzünü dönmek zorunda kalmıştır. Başlangıçta sebep gayet pragmatiktir: Avrupa'nın üstün askeri teknolojisinden yararlanarak orduyu yenilemek ve tekrar eski gücüne kavuşmak. Bundan sonra yaşanacaklar, bu pragmatik nedenin yol açtığı "zorunluluklar" olacaktır.

III. Selim'in gözlemleme, düzeltme ve restore etme girişimlerinin ardından Osmanlı reform çabalarının sonraki seksen yılda tutacağı yönü belirleyen, II. Mahmut'un 1826'dan itibaren güttüğü siyaset ve gerçekleştirdiği değişim hareketleri olduğunu söyleyen tarihçi Erik Zürcher, onun da öncelikli amacının III. Selim'le aynı olduğunu belirtir: "Modern bir ordunun kurulması yoluyla merkezi devleti güçlendirmek." Zürcher, onun bütün reformlarının bu amaca ulaşmak için birer araç olarak yorumlanabileceğini söyler. Yeni bir ordunun kurulması için para, para için daha etkin bir vergilendirme; etkin vergilendirme için de modern ve etkin bir merkez ve taşra bürokrasisi gereklidir. Devlet denetimini yaymak için daha iyi iletişim araçlarına ve padişahın muhtaç olduğu yeni usuldeki asker ve sivil memurları yetiştirmek için de yeni eğitim türlerine gereksinim vardır (Zürcher, 1996: 64).

II. Mahmut, bu amaçla kalemlerdeki eski meslek eğitimi sistemi yerine, resmî bir eğitim sistemi getirmeye çalışır. Bunun yanı sıra reformları yürütebilecek bir kadronun oluşması için de Avrupa'yı, Avrupa'nın bilim ve teknolojisini ve bir Avrupa dilini bilen kişilere ihtiyaç duyar. Askerî tıp okulu, Harp Okulu'ndan sonra 1833'de Hariciye Nezareti bünyesinde 19.yüzyılın önemli devlet adamlarını yetiştirecek olan Tercüme Odası resmen kurulur. Burası sadece bir daire değil, aynı zamanda genç memurlara zamanın diplomatik dili olan Fransızca okuma, yazma ve konuşmanın öğretildiği önemli bir eğitim kurumu niteliğindedir[2] (Zürcher, 1996: 71-72).

Bütün bu reformlar bizzat padişahın kendisi tarafından yönlendirilir. Bu anlamda Sultan Mahmut'un saltanatı, ülkeyi başka biçime dönüştürecek reform ya da modernleşme sürecinin başlangıcıdır. Ancak Zürcher'in vurguladığı gibi hem Mahmud hem de seleflerinin reform girişimleri çeşitli engellerle karşılaşacaktır. Engelleyici etkenlerin belki de en önemlisi, -ertelenmiş modernleşmenin

2 Bu bağlamda Carter Findley, kabul edilmesi en zor olan gerçeğin, imparatorluğun Avrupa'nın kudretine karşı kendini eskisi gibi orduyla korumaya artık yeterince gücü olmayışı olduğunu vurgular: "Gazilik ideali -Osmanlıların her şeyden çok İslâm'ın egemenlik alanını genişletmek için mücadele eden savaşçılar olduğu düşüncesi- artık işe yarar olmaktan çıkmıştı. Sonuç, 19. yüzyılda yönetici sınıfın özellikle gazilik idealiyle en çok bağdaştırılan kesimleri, yani dinî ve askerî kesimler açısından genel bir prestij kaybı oldu. Buna koşut olarak, imparatorluğun kendini koruma çabalarında daha olumlu roller oynayabilen kesimlerin -saray görevlilerinin (en azından iktidarı sarayda toplayabilecek denli güçlü olan padişahların saltanatında) ve özellikle kalemiyenin- prestiji arttı. İmparatorluk artık, güçden ziyade pazarlıklara başvurmak zorunda olduğundan, kalemiye mensupları dış ilişkilerle giderek daha çok ilgilenmeye başladılar. Küffarın gücü karşısında zayıf oluşları ve onların kudretlerinin sırlarını elde etme istekleri Avrupa'yla aralarında bir sevgi-nefret ilişkisinin doğmasına yol açtı. Bu ilişki içinde, Batı hakkında en çok bilgi sahibi olanlar -başlangıçta kalemiye mensubu diplomatlar- Batılılaşmanın öncüleri oldular." (Findley, 1996: 21).

bir sonucu olarak- reformların "tepeden inme" yapılmasıdır. Reform politikaları halkın baskısı sonucu oluşmadığından -Rusya'da Petro dönemi reform politikaları gibi- toplumda sağlam bir tabandan yoksun kalırlar.

Bir diğer etken de 19.yüzyıl ıslahatları sırasında, eski kurumlar kaldırılmadan, yeni yasa ve kurumların ortaya konmasıyla oluşan ikiliktir (Zürcher, 1996: 72). Eski ve yeni kurumların yan yana oluşu bir anlamda, geleneksel İslâmî bir topluma -ya da Batılı olmayan bir topluma- Batılı kurum ve kavramların ithal edilmesiyle, daha sonra kavramsal düzeyde de kendini gösterecek olan -geleneksel-modern, Doğu-Batı, eski-yeni vs- çelişkilerin doğmasına neden olur. Örnek alınan Batılı modellerle yerel gerçekliklerin uyuşmazlığı buna benzer biçimlerde kendini gösterir. Daha sonra Cumhuriyetle birlikte -kavramsal çelişkiler devam etmekle beraber- bu kurumsal ikiliklerin birçoğu ortadan kaldırılacaktır.

II. Mahmut'un reformlarıyla biçimlenmeye başlayan modernleşme çabaları, onun kurduğu okullarda ve Tercüme Odası'nda yetişen bürokratların etkisiyle ivme kazanacaktır. II. Mahmud'un ölümünden hemen sonra ilan edilen Tanzimat Fermanı (1839) ve ondan bir süre sonra ilan edilmek zorunda kalınan Islahat Fermanıyla bu gecikmiş modernleşme çabalarında artan dış baskıların da rol oynadığı görülür. Fransız devriminin ilk etkileri İmparatorluğun Hıristiyan tebaası üzerinde kendini göstermeye başlar. Bölgesel hoşnutsuzlukların yanı sıra özerk ve daha sonra bağımsız birer ulus olma hayalleri, İmparatorluk içinde pek çok ayaklanmaya neden olur.

İmparatorluğun bütün tebaasına can, mal ve namus güvenliği teminatı veren ve yasa önünde eşitlik tanıyan Tanzimat Fermanı -daha sonra Hıristiyan tebaaya da Müslümanlarla eşit siyasî haklar tanıyan Islahat Fermanı- Jale Parla'nın belirttiği gibi Batılılaşmaya yönelik bir dizi girişime meşruluk kazandıran bir belgedir. Bu fermanla Sultan Abdülmecid, o zamana kadar yabancı, kâfir ve hatta kuşkulu bir düşman sayılan bir kültür ve medeniyet alanına yönelme gereğini açıkça teslim eder. Parla, bu törensel yenileşme görüntüsünün arkasında "uğursuz bir yenilmişlik ve yabancılaşma duygusu"nun yattığını söyleyerek, Tanzimat'ın Osmanlı kültür yaşamında, iddia edilegeldiği gibi bir "ikilem" yaratmaktan çok Orhan Okay'ın deyişiyle bir "mülemma"ya neden olduğunu vurgular: "Tanzimat devrinin hususiyetlerinden biri de doğu ve batı medeniyetinin adetlerinin, kültürünün birbirine karışmasıdır. Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma demek daha yakışır. Bir kültür unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçememek, fakat bir terkibe ulaşamamak. İşte Tanzimat'ın mülemması budur." Parla, mülemmanın mantığının, egemen bir İslâm kültürünün şemsiyesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batı'ya yönelişin mantığı olduğunu; sınırların yenilikçilerin söyleminde, yapıtlarında, tartışmalarında, tepkilerinde tekrar tekrar çizildiğini söyler (Parla, 1990: 10-13).

Tanzimat ve "yeni" Türk edebiyatının oluşumu

18.yüzyıldan itibaren hız kazanan bu -gecikmiş- modernleşme çabaları bağlamında "yeni" edebiyatın, reformlara ve siyasal değişimlere hizmet etmek üzere biçimlendirildiğini vurgulamak gerekir. Geçmişte edebiyat, "edebiyat dışı" bir kavram olan "din"e "angaje" olmakla birlikte, edebî ve estetik kaygılar öncelikli olmuştur. Yeni edebiyatın oluşma sürecinde ise "angajman"nın adresi değiştiği gibi estetik ve edebî kaygılar da bir yana bırakılır. Bir başka deyişle politik sosyal ve ekonomik değişim sürecinin ardındaki destekleyici rolünü üstlenen edebiyatın asıl derdi mesaj iletmek olur. Bu yüzden de bu amaca daha kolaylıkla hizmet edebilecek yeni türleri, biçimleri tercih ederler. Eski şairlerin yerine, artık siyasetçiler, yeni okullarda yetişen, yönetici sınıfı oluşturan Avrupa'ya aşina bürokratlar, kalemiye mensupları edebiyatçı kimliğine bürünürler.

Yeni edebiyatçılar, İmparatorluğun bekaası, daha sonra kurtarılması için gerekli -yönetici sınıf eliyle yürürlüğe konan- reformların yayılmasını, işlerlik kazanmasını sağlamak misyonunu üstlenirler. Tanıştıkları ve etkilendikleri aydınlanmacı fikirleri, liberalizm ve milliyetçilik, hürriyet, bireyin hakları gibi konuları da eserlerine yansıtmaya başlamalarıyla kendilerine "yeni" ya da "modern" nitelemesini yakıştıracak eleştirel bir söylem geliştirirler. Bu söylem, özellikle gazete aracılığıyla yayılacaktır. Bir süre sonra devletin değiştirme çabalarına, bu değişimin içinde yetişmiş olan ve gittikçe daha eleştirel bir tavır takınan Yeni Osmanlılar'ın mensupları muhalefet etmeye başlarlar. Tanpınar Tanzimat'ın, devlet ile münevver arasındaki ilişkinin bu değişimi yüzünden yetiştirdiği nesle karşı tedbirler aldığını, uyandırmaya çalıştığı fikrin hızını kestiğini belirtir: "Devletin iradesiyle dıştan ve yukarıdan gelen bir düzenleme hareketi, içe intikal etmiş ve bir ihtilal mahiyetini almıştır" (Tanpınar, 1988: 156).

Tanzimat döneminde özellikle eleştirel söylemi edebî esere sokması ve kendi gazetesinde geliştirdiği "görece" sade yazı dili ile Şinasi, edebî yeniliğin ilk temsilcilerinden biri kabul edilir. Yeni Osmanlı hareketinin entelektüel temellerini atan Şinasi'nin eserleri 19.yüzyılın ortasında Avrupa'da geçerli edebî, sosyal ve siyasî kavramlarla Türk aydınlarını tanıştırmıştır. Yayınladığı *Tasvir-i Efkâr* adlı gazete, çok geçmeden siyasî olduğu kadar yeni edebî fikirlerin de ifade edildiği bir "forum" haline gelir ve Batılı fikirleri yaymanın yanı sıra "Osmanlı edebiyatının klasik kalıplarını kırmak için" kullanılır. Gazetedeki yazıları yoluyla hükümete karşı tavır alan ilk aydın da Şinasi'dir (Mardin, 1996: 281-284).

Şinasi'nin "Osmanlı edebiyatının klasik kalıplarını kırma" girişimi, -modernleşme bağlamında- yeni bir edebiyat oluşturma ve "eskimiş" bazı değerlerin, inançların yerine modernlerini koyma adına atılan adımların ilkidir. Tanpınar, onun nesirde boş sahada çalıştığını, şiirde ise beş asırlık zengin, her itibarla yerleşmiş, köklü bir gelenekle karşı karşıya olduğunu vurgular: "Şinasi bu eski ağacı kökünden sarsarken arkasındaki değerler cetvelini de sarsan ve söken adam-

dır" (Tanpınar, 1988: 193). Şinasi'nin "eski ağacı kökünden sarsma" eylemi daha sonra Cumhuriyetin ilanıyla çok daha bilinçli bir biçimde -bu kez modernleşmenin beraberinde millîleşmek ve millî bir kültür oluşturmak için- yapılacaktır.

Şinasi'nin şiirleri ve yazılarıyla gündeme getirdiği, tartıştığı yeni kavramlar, yeni biçimler daha sonra Namık Kemal ve diğer Tanzimat yazarları tarafından çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır. Ancak Parla, bu ele alışın sınırları olduğunu, özellikle Tanzimat romanı söz konusu olduğunda ısrarla vurgular. Yenilik fikrinin ardında biçimlendirici, yoğurucu, belirleyici bir Osmanlı kültürünün mutlak egemenliği vardır. "Üstelik bu kültürün üstünde yükseldiği epistemolojik temel, adapte edilecek Batı kültürünün üzerinde yükseldiği epistemolojik temele taban tabana zıt"tır. Romanın görünmeye başladığı 1870'li yıllarda kimse bu epistemolojik karşıtlığın bilincinde değildir. Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğar ve Batılılaşma sürecindeki diğer kurumlar gibi roman da batı modellerine göre yazılır. Ancak model alınan romanlar, 19 yüzyılın gerçekçi temsilcileri, Dickens, Balzac, Stendhal değil, bir önceki yüzyılın Dumas'ları, Hugo ve Lamartine'dir. Çünkü Batı'da da romantik roman, apriorist, idealist bilgi kuramına daha yakındır; oysa gerçekçi roman, onsekizinci yüzyıl Batı düşününe egemen olan ampirist, pozitivist bilgi kuramının ilkelerini izler (Parla, 1990: 13).

Bu bağlamda Tanzimat yazarının yenilikçi ve reformcu tavrı, Parla'nın belirttiği gibi "vesayetçiliği"nin ardında kalır. Ortada eğitilecek bir halk ve siyasî vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardır. Tanzimatla doğan otorite boşluğu bir biçimde doldurulmalıdır. Bu anlamda yazara "babalık" görevi düşer. "Her Tanzimat yazarının içinde bir "mürebbi-i efkâr" gizlidir; her satır "nazende-i tıfl"ın terakkisi içindir." Tanzimat yazarlarının bir kısmında her ne kadar otoriteye isyan görülse de, -Şinasi'nin "bildirir haddini sultana.." dizeleri ve Namık Kemal'in hürriyeti, mutlak otoriteye karşı savunusu, "müstebitin zulmü"ne karşı halkı isyana çağırması gibi- Parla'nın vurgusuyla, "Tanzimat düşününde belirleyici olan babayı öldürmek değil, ölmekte olan babayı diriltmek çabaları"dır. Kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocukların bağlı olduğu otorite, mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisidir (Parla, 1990: 13-18).

Tanzimat yazarlarının eskiyi eleştirileri de bu anlamda felsefi ya da epistemolojik alanda değil edebiyat alanındadır. Bunda edebiyat tarihinin kendine özgü süreçlerinde saklı bir neden de vardır. Harold Bloom'un Freudcu bir noktadan yola çıkarak oluşturduğu kuramına göre, her şair büyüyebilmek için babasını yadsımak, giderek onu öldürmek zorundadır. "Edebiyat tarihi oğulların babaların yerini aldığı bir süreçler tarihidir. Bu yadsıma süreçlerinde oğul kendisini bir önceki en büyük şairden ayrıştırarak tanımlamaya çalışır" (Parla, 1990: 47-48). Bu anlamda Tanzimatçılar, yenilikçi tavırlarını, güçlü ve özerk Divan edebiyatını eleştirerek, hatta yer yer küçümseyerek ortaya koymaya çalışırlar.

Gelenekten kopuşa doğru

Gelenek ile modernlik arasındaki kopukluk modernleşme projesinin bir işlevidir. Modernleşme projesi, modern toplumların geleneksel unsurları tamamen ortadan kaldırdığını ve geleneksel toplumların da hiçbir modern yönleri olmadığını varsayar. Öte yandan geleneksel yapılar modernleşmeye kolayca teslim olmaz, yeni kurumlarla bir arada yaşarlar. Ancak "gecikmiş" toplumlar geleneksel ve modern yapılar arasında bir huzursuzluk nöbeti yaşarlar (Jusdanis, 1998: 14). Bu anlamda Tanzimatla başlayan ancak aslında Tanzimat'tan sonra gittikçe yoğunlaşan huzursuzluk, geleneksel yapının "baba" otoritesine bağlı kalma arzusu ya da alışkanlığı ile modernleşmenin dayattığı birey olmak -daha sonra millet olmak- arasında yaşanacaktır.

Tanzimat edebiyatı, toplumsal düzeyden yansıyan bu huzursuzluğun yanı sıra kendisine model aldığı "büyük ve evrensel sıfatları" ile donanmış, "prototip ve majör" edebiyatların karşısında "taklit ve minör" olmayı kabul eden bir konumdadır (Jusdanis, 1998: 26). Artık Divan edebiyatının marjinal konumundan sıyrılıp Batılı formlara göre, Batı'nın beğenilerine uymaya çalışılarak eserler verilecektir. Öte yandan Tanzimat dönemindeki İslâmî epistemolojiye bağlılık zaman içerisinde zayıflamaya başlar. *Servet-i Fünun* dergisi çevresinde biçimlenen edebiyat hareketi artık Batılı anlamda kabul edilebilir ve doğru metinler kurmayı esas alır. Faydalı olmak, Batı'nın sadece maddî unsurlarını benimseyip manevi yönden geleneğe bağlı kalmak düşüncesi ikinci plana itilirken tıpkı Yunan edebiyatında yapılageldiği gibi Batı ile farklılıkların -aslında neredeyse her şey farklıdır- üzeri örtülüp benzerlikler -oluşturularak- öne çıkarılmaya başlanır. "Öteki kendi işe yararlığını kanıtlamak için hakim olanın değerlerini ve ideolojisini benimsemek zorundadır" (Jusdanis, 1998: 51). İmparatorluğun değişen yapısıyla birlikte geleneğe, mutlak otoriteye olan bağlılık da azalmaya ya da biçim değiştirmeye başlar. Bir süre sonra özlenen "baba otoritesi" "kurtarıcı kahraman"a -saltanatın mutlaklığını yitirmesiyle bir başka otorite olarak- dönüşecektir.

Milliyetçi söylemin kurulması ya da millî edebiyat

1876'da ilan edilen I. Meşrutiyet, 1878'de Meclis-i Umumi'nin süresiz tatili ve Kanun-i Esasi'nin askıya alınmasıyla başlayan II. Abdülhamid'in çok tartışmalı 30 yıllık mutlak hükümdarlık döneminden sonra bu kez II. Meşrutiyetle modernleşmenin daha hızlı bir safhasına geçilir. Servet-i Fünun (Edebiyat-ı Cedide) ile birlikte içerik ve teknik bakımdan Avrupamerkezci bir edebiyat sağlanmaya başlamıştır. Tanzimat edebiyatının romantik ağırlıklı yapısına, realist, naturalist ve sembolist etkiler de eklenmiştir bu süreçte. Servet-i Fünun'un ayırdedici özelliklerinden biri, oluşturduğu dildir. Sade dilden, konuşma dilinden

uzaklaşan edebiyatçılar, yeni hayaller ve sözcüklerle bir edebiyat dili oluştururlar. Servet-i Fünun edebiyatı belki de, klasik bir yorumlamayla II. Abdülhamid'in istibdadını bahane ederek faydacılıktan, sosyal konulardan uzaklaşır, edebiyatın kendisine, bireye yönelir. Romanda Batılılaşma izleği egemenliğini sürdürürken şiirde güzellik ve tabiat işlenir çoğunlukla.

Hayal ve hakikat kavramlarının sorgulandığı ve edebiyatçıların daha çok "hayal"e sığınınayı seçtiği bu yılların ardından 1911'de kurulan bir başka edebiyat dergisi *Genç Kalemler*, yeni bir edebî söylem tasarlayarak modernleşme sürecinin İmparatorluğu dönüştürecek adımlarından birini atar. 19.yüzyılın başından beri ülkenin diğer etnik unsurları arasında yayılan milliyetçilik, edebî bir hareketle Türkler arasında millî bir dil ve edebiyat oluşturma çabalarıyla yayılmaya başlar. Modernleşmenin başlangıcındaki siyasal öncelikli reformların aksine "milliyetçi tahayyül" edebiyat çevresinde biçimlendikten sonra siyasete yansır. Bir başka deyişle siyasal değişmelerin etkisinde, onlara hizmet etmek üzere biçimlenen "yeni" edebiyat, modernleşmenin gereği olan "millîleşme"yi gerçekleştirmek üzere büyük bir sorumluluk üstlenir. Çünkü edebiyat milletin, böyle bir birliğin üyeleri olarak yaşayan insanların kendini yansıttığı "hayalî bir ayna"dır. Hem bir milletin tezahürü hem de millet oluşturma sürecinin bir parçasıdır (Jusdanis, 1998: 76). Bu bağlamda "millî edebiyat" adıyla sunulan hareket, "Türk milleti"ni, daha sonraki ulus-devleti oluşturma sürecini başlatmıştır.

Ömer Seyfettin, Ali Canib gibi genç edebiyatçıların çıkardığı dergi, "millî edebiyat" deyimini ilk defa ortaya atarak böyle bir edebiyat yaratma misyonunu da üstlenirler. Bunun için edebî dilin "millîleştirilmesi" amacını güden "Yeni Lisan" davasını ortaya atarlar. Temel hedefi yazı dilini konuşma diline yaklaştırmak ve böylece yazı dili ve konuşma dili ikiliğini ortadan kaldırmak olan Yeni Lisan hareketi, Arapça-Frasça gramer kaidelerinin kaldırılması, Arapça-Frasça kelimelerin Türkçe'de söylendikleri gibi yazılması, konuşmada İstanbul şivesinin esas alınması gibi şartlar öne sürer. Bunun yanı sıra Yeni Lisancılar, önce İran sonra Fransız edebiyatını taklit ettiğini düşündükleri Türk edebiyatının, taklit safhasından çıkıp yaratma safhasına geçmesini ve bunun için roman ve hikâyenin konusunun Türk halkının hayatını yöneltmesini isterler (Akyüz, 1994: 168). Millî edebiyatçılar eski edebiyatı "taklit"olmakla itham ederek modernliğe geçerken eski ile bağları koparmaya çabalarlar. Daha sonra 1917'de kurulan Şairler Derneği, şiirde hece vezninin kullanılmasını ve konuşma diliyle yazılmasını ister. *Servet-i Fünun Dergisi*, *Yeni Mecmua*, *Büyük Mecmua* ve *Dergâh* dergileri bu konudaki sürekli yayınları ile "şiirde dil ve veznin millîleştirilmesi"ni Cumhuriyetin ilanından önce gerçekleştirirler (Akyüz, 1994: 170).

1911'den itibaren arka arkaya yaşanan savaşlar -Trablusgarp, Balkan, 1. Dünya ve ardından Millî Mücadele- eserlerinde belirgin bir milliyetçi söylem oluşturan ve bu yolla Millî Mücadele'ye destek veren yazarların sayısını her geçen gün arttırır. Artık İmparatorluk yıkılma sürecine girmiş, İttihat ve Terakki döne-

mi, güçlü bir merkezî otoritenin yokluğunu hissettirmiştir. Her ne kadar Tanzimat dönemindeki mutlak otorite özlemi -gelenekten kopma gerekliliği yüzünden- görünürde kalmamışsa da, daha önce belirttiğim gibi bunun bir başka beklentiye dönüştüğü, birçok yazar ve şairin vurgularından anlaşılır. Üstelik artık yeni edebiyatçılar kendilerinin "baba" rolünü üstleneceği bir misyona da sıcak bakmazlar. Otorite kaybedilmiş, İmparatorluk dağılmaya, parçalanmaya başlamıştır. Artık bir "kurtarıcı" beklediklerini açıkça söylerler. Bu kurtarıcı, Fikret ve Akif'in şiirlerinde genç nesille özdeşleşirken -Fikret'te Haluk; Akif'te Asım- "Millî edebiyat" yazarlarında bütün milleti kurtaracak bir "millî kahraman"a dönüşür. Yakup Kadri, *Atatürk* adlı monografisinde kendi neslinin bu beklentisini açıkça ortaya koyar. Daha sonra bu kahraman, Atatürk'le özdeşleşecektir.

Millî kanona doğru

Edebiyat kanonunun, bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeleri kapsadığını vurgulamıştık daha önce. Bu bağlamda "millî edebiyat", sadeleşmiş dili ve Millî Mücadele çevresinde biçimlenen konularıyla -dönemin yazarlarının eğildikleri sosyal konuların tümü, doğrudan savaşı anlatmasa da Millî mücadele ile bağlantılı olmaktadır- edebî bir kanonu oluşturmaya başlar.[3] Yakup Kadri, Halide Edib, Peyami Safa, Reşat Nuri, Ömer Seyfettin gibi yazarlar "millet"in hikâyesini, daha Cumhuriyet kurulmadan önce, birebir içinde yaşadıkları günlerde yazmaya başlarlar. Servet-i Fünun hareketiyle estetik bir yapı kazanmaya başlayan edebiyat yeniden bir misyon üstlenir. Bir yandan yıkılma sürecindeki İmparatorlukta, İmparatorluk gibi çöküşe sürüklenen çeşitli kurumlar, değerler, yapılar -aile, din, toplum...- romanlarda sergilenirken, bir yandan da "millet" için mücadele edenler yüceltilir.

Millî edebiyatın icad edilmesi, milliyetçi tahayyülün gerçeklik kazanabilmesi ve "millet"in oluşturulması için gereklidir. Jusdanis, milliyetçiliğin nihaî misyonunun, özerk bir devletin kurulması ve pekiştirilmesi olduğunu ve bunun için de devletin, kendisini bir arada tutacak değerler ve duygular ağına ihtiyaç duyduğunu vurgular. "Millet inşa etme, kolektif anlatılar uydurmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini ve muhayyel bir cemaatin ideolojisini yurttaşlara benimsetmeyi gerektirir" (Jusdanis, 1998: 53). Bu bağlamda "millet olma" sürecinde, Anadolu'daki halkın büyük bir kısmının "millet", "Türklük" gibi kavramlardan haberi yokken, dönemin romancıları eserlerinde -*Yaban*, *Ateşten Gömlek*- "Türk Milleti"ni tahayyül ederler. Millet tahayyülü, Cumhuriyetle, ulus-

---

3 Millî edebiyat hareketiyle birlikte "millî" bir kanonun oluşması, daha önceki dönemlerde her hangi bir edebî kanonun olmadığı anlamına gelmez. Sadece kanona dahil edilecek anlatıları belirleyen ölçütler değişmeye başlar.

devletin kurulmasıyla resmen gerçekleşir. Bundan sonra milletin edebiyatı ve kültürü oluştukça gelenek -modernleşmenin gereği- daha bilinçli bir biçimde reddedilecektir.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki diğer etnik toplumlar, millî kültürü oluşturma sürecinde -Yunanistan gibi- Osmanlı kültürünü kendi geçmişleri olarak görmezler. Victoria Holbrook'un vurguladığı gibi, İmparatorluğun cemaatlerinden doğan her yeni ulus, modern devlet için gereken millî kültürü oluştururken, Osmanlı kültürünü dışlar. Onlar için, Osmanlı edebiyatı "yabancı", "öteki" olabilir. Oysa modern Türk ve Osmanlı kültürleri arasında bir kimlik sürekliliği vardır. Bir başka deyişle Türkiye'nin "öteki"si, yine kendisi, kendi kültürüdür. Millî edebiyatın icadı bu anlamda eski Türk edebiyatının "yabancılaştırılması"nı gerektirmektedir (Holbrook, 1998: 13).

Cumhuriyetin kurulmasının ardından 1928'de Latin alfabesinin kabulü, okuma alışkanlıklarında ve geçmişle kurulan bağlantılarda bir kopuşa yol açar; Türk dili, iki ayrı dil (Osmanlıca ve Türkçe) olarak algılanmaya başlar. Bu kopuş dil devrimi ve eğitim politikalarıyla derinleşir. Millî kanonun oluşturulma sürecinde ithal edilen -Avrupa, Orta Asya, Anadolu Türk halk sanatlarının harmanlanmasından oluşan- biçimlerin doğallaştırılması, Osmanlı edebî pratiklerinin ıslahının önüne geçmiştir (Holbrook, 1998: 13). Bir başka deyişle millî kültür ve edebiyat, geçmiş Osmanlı kültürünün ögeleriyle değil, Avrupa'dan, Orta Asya'dan, Anadolu'nun eski uygarlıklarından alınan kültürel modellerle oluşturulur. Millî kültürün böylece icadıyla -Yusuf Akçura'nın deyişiyle- bir "tebdil-i medeniyet" gerçekleştirilmiş olur.[4]

Bu medeniyet değiştirme, bir medeniyeti soyunup başka bir medeniyeti giyinme çabalarının Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatındaki izleri, oluşturulan millî kültür bağlamında, o yıllardan günümüze dek verilen eserlerin ayrıntılı bir incelemesiyle -hatta istatistiki bilgileriyle- somutlaştırılmaya muhtaçtır. Modernleşmeyle biçimlenen "yeni" Türk edebiyatına, bu modernleşme ve millîleşme sürecine, -Jusdanis'in gecikmiş modernlik ve millî kültürün icadı hakkındaki görüşleri doğrultusunda- çok genel ve dışarıdan bakmaya çalışılan bu yazıda, gelenekten moderne geçerken yaşanan huzursuzluğun yanı sıra, geleneksel mutlak otoriteye, İslâmî epistemolojiye bağlı, Batılı olmayan bir toplumun yaşadığı büyük dönüşümle -millîleşme, ulus-devlet olma- modernleşirken, kültürel anlamda da geçmişten, Osmanlı'nın mutlak egemenliğinden -dolayısıyla edebiyatından- koptuğu; ancak otorite arayışının, otoriteye bağlılık özleminin, alışkanlığının kaybolmayıp sadece biçim değiştirdiği vurgulanmaya çalışılmıştır. Siyasal değişimlerin edebiyat üzerinde belirleyici olmaya başladığı o günlerden bu yana, edebiyatın siyasal otoritelere, ideolojilere hizmet etme misyonu

---

4 Ahmet Oktay, Latin alfabesinin kabulü ve dil devriminin, medeniyet değiştirme isteğinin en etkin uygulamaları olduğunu vurgular (Oktay, 1993: 7).

da çeşitli dönemlerde öne çıkmıştır. Bu bağlamda özerk bir edebiyatın ne zamandan beri oluşmaya başladığı ya da oluşup oluşmadığı da -Servet-i Fünun'dan itibaren edebiyatın adım adım estetik bir yapı kazandığını söylemek mümkünse de- tartışılması gereken konulardan biridir.

KAYNAKÇA

Akyüz, Kenan (1994) *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Findley, Carter (1996) *Kalemiyeden Mülkiyeye: Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Holbrook, Victoria R. (1998) *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Jusdanis, Gregory (1998) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcad Edilişi*, Metis Yayınları, İstanbul.

Mardin, Şerif (1996) *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Okay, Orhan (1991) *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul.

Oktay, Ahmet (1993) *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: 1923-1950*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

Ortaylı, İlber (1995) *İmparatorlugun En Uzun Yüzyılı*, Hil Yayın, İstanbul.

Parla, Jale (1990) *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (1988) *19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Zürcher, Erik Jan (1996) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

*Örtünme pratiği ve din alanı: Öznelci toplumbilimin sınırları**

*Emrah Göker***

> Nesnel hakikatin insan düşüncesine atfedilip atfedilmeyeceği sorunu bir teori sorunu değil, *pratik bir sorundur.* İnsan, hakikati, yani düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya aitliğini pratikte kanıtlamalıdır. Pratikten yalıtılmış düşüncenin gerçekliği ya da gerçeksizliği konusundaki tartışma, tamamıyla *skolastik* bir sorundur.
>
> (Karl Marx, *Feuerbach Üzerine İkinci Tez*)

> [P]ratik mantığın, bütün düşünceleri, algıları ve edinleri karşılıklı yakın ilişkide bulunan ve pratik olarak yekpare kılınmış bir bütün kuran birkaç doğurgan *[generative]* ilke yoluyla örgütleyebilme yetisi vardır, çünkü pratiğin mantığının bütün ekonomisi mantık ekonomisi ilkesine dayanır ve bu ekonomi basitlik ve genellik uğruna katılığın feda edilmesini öngörür. Bu yetinin ikinci bir nedeni de "çoktezlilik"in *[polythesis]* içinden, çokanlamlılığı uygun ve başarılı bir biçimde kullanmanızı sağlayacak koşulları bulup çıkarmasıdır. Bir başka deyişle, sembolik sistemler tutarlılıklarını ... şu gerçeğe borçludurlar: Bu sistemler sadece tutarlı değil, aynı zamanda pratik de olabilen (kullanışlı olma, yani, idare altına alıp kullanması kolay olma, "güçsüz" ve ekonomik bir mantığa uyma anlamında) ilkeler kurdukları ölçüde pratik işlevlerini yerine getirebilen pratiklerin ürünüdürler.
>
> (Pierre Bourdieu, 1990: 86)

Giriş: Değneğin iki ucu

Kamuoyunda dolaşımda olduğu tabiriyle "türban sorunu", hepimizin bildiği gibi 1980'lerden günümüze dek varlığını sürdürmüş, farklı medya kurumlarınca farklı şekillerde kodlanmış, siyaset alanında çeşitli anlamlar kazanmış toplumsal bir olgu. Tartışmalar -yine hepimizin bildiği gibi- FP'li milletvekili Merve Kavakçı'nın meclis salonuna başını örterek girmesiyle yeniden alevlendi. İktidar alanının çeşitli konumlarına yerleşen muhtelif yorumlar yapıldı, yapılıyor: Bu olay kimi kesimlerce "Devlet'e (büyük "d") meydan okuma", kimilerince "zulme

---

(*) Yazının ilk versiyonundaki hezeyanlara dikkat çeken Yazı Kurulu'na ve hakem(ler)ime teşekkür ederim. Yazıda kalmakta ısrar eden ve kızgınlık yaratacak hezeyanların bütün vebali benim boynumadır.

(**) Bilkent Üniversitesi, Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Bölümü.

karşı şanlı direniş", kimilerince de "sivil hak ve özgürlüklerin gaspı" olarak yorumlandı. Olayı "türban hareketi"nin daha yaygın biçimiyle (yani Türkiye Cumhuriyeti'nin kadın ve dindar olan ve iyi bir eğitim almak isteyen vatandaşlarının üniversite ve kamu kuruluşlarında örtünmeyle ilgili talepleri) eşleyip Engizisyon Mahkemeleri kuranlar oldu. Aynı eşlemeyi yapıp "eylem"i göklere çıkaranları da okuduk, dinledik. Öte yandan daha sağlıklı yorumlar bir taraftan FP'nin olaydaki "ya tutarsa" tavrını ve partinin "demokrasi aşkı"nın -geçmişe bakarak- ikiyüzlü ve artniyetli olmasını eleştirdiler ve Kavakçı'nın bu tartışmaları alevlendirmek için ne kadar "uygun" bir fail olduğunu sorguladılar; diğer taraftan medyanın ve devletin işi neredeyse kafatasçılığa vardıran tepkisi de -seçim sonuçlarının etkisiyle de- kaygıyla karşılandı. "Türban hareketi"nin kamusal alandaki temsiliyet biçimleri üzerinde tekel kurmuş olan İslâmî kesimlerin sol ile olan kah yüksek gerilimli, kah patolojik ilişkisi akla geldiğinde, kendi sınırlı gözlemlerimden de cesaret alarak, solun bu meseleyle ilgili olarak, önüne koyulan değneğin iki ucundan birini tutmaya zorlandığı söylenebilir.

Bu yazıda da göstermeye çalışacağım gibi, konu üzerinde yapılan akademik çalışmalar bile türban ile ilgili araştırma nesnelerini gazetecilik-televizyonculuk alanında kurulduğu haliyle akademi alanında dolaşıma soktukları için (konu hakkındaki malumat birikimimiz artsa bile) "ya biz, ya onlar"ın geriliminden muzdaripler.[1] Sol, farklılığa şüphe ve korkuyla bakan monist devletçiliğin (tüm maddi ve simgesel yapılarıyla birlikte) eleştirisinden vazgeçemeyeceğine, ve İslâmcı siyaset biçimlerinin "kimliklerin tanınması" ve "yeniden-bölüşüm" mücadelelerine karşı benimsediği kimi zaman dışlayıcı, kimi zaman açıkça düşmanca olan tavırları da aynı sertlikle eleştireceğine göre ilk yapılması gereken değneği ortadan ikiye bölmek: Böylece iktidarın "sivil" ve "silahlı" kurum ve faillerine olan muhalefet ve din-temelli toplumsal hareketlerin soldan eleştirisi, kendi araştırma nesnelerimizi kurarak, aynı anda mümkün olabilir. İkili karşıtlıklardan "kurtulmamız olanaksız" olsa da, analitik düzlemde bu "olanaksızlığı denemek", siyasî pratikte de alternatiflerimizin (özcülükten korkmadan) arkasında durmak gerekiyor. Kendi duruşumdan solun "türban sorunu"na ne İslâmcıların bireysel inanç özgürlüğü "dert"iyle, ne de Kemalistlerin siyasetin ve rejimin Sünni teolojiye göre düzenlenmesini engelleme "dert"iyle (ki tarafların "gizli gündem"lerinde telaffuz edilmeyen başka dertler de vardır) yaklaşması gerektiğini düşünüyorum. Demokrasi özlemleri içinde bu tür kaygıların anlamsız olmadığı da açıktır, ancak solun daha başka, daha genel bir Dert'i olduğunu

---

1 "Türban hareketi" ile ilgili medyanın kurduğu nesneler çoğu kez ya ne kadar geçerli oldukları, ya da hiç geçerli olmadıklarını göstermek amacıyla akademi alanına geçiyor. Örneğin medya başörtüsünün ve pardesünün "siyasî amaçlarla" giyildiğinden şikâyet ediyor, öznelci toplumbilim "evet, ama bireysel inanç özgürlüğü ve güzellik için de giyiliyor" diye cevaplıyor. Ancak mağdur olmuş kadınların deneyimlerinin anlatımından sıyrılarak bu tür nedenleri mümkün kılan "yapılanmış ve yapılayıcı" yapılardan pek bahsedilmiyor.

sanıyorum: Tanınma ve yeniden-bölüşüm talepleri/ihtiyaçları olan değişik muhalif grupların toplumsal dönüşüm sorunsalı etrafında ittifak yapmaları.

> Sosyalizm mücadelesi, bütün baskıların ortadan kaldırılması için, tekil çıkarların ötesine geçer; soyut bir hümanizm doğrultusunda değil ama baskı altına alınmış grupların somut birliği doğrultusunda. Bu birlik ancak, farklı mücadelelerin ve kimliklerin stratejik olarak birbirlerine bağımlı olduklarının anlaşılmasının spesifik olarak siyasî olan *sosyalist* kimliklerin oluşumuna yol açmasıyla inşa edilebilir: [Bu] kimlikler, sürekli bir *siyasî olanın toplumsallaşması ve toplumsal olanın siyasileşmesi* sürecinde, içinden çıktıkları ve geri besleme sağladıkları toplumsal temelleri [aşarlar]. [Osborne, 1991: 220-1]

"Türban hareketi"nde de solun, hareketin faillerinin siyasî olan -üniversitede ve devlet dairelerinde- tanınma taleplerinin *toplumsallaşması* sürecinde (taleplerin tekabül ettiği ihtiyaçların ve sınıfsal temelin tanımlanması ve "duvarda bir başka tuğla" olmayacak bir "toplumsal hareket" olup olamayacağının araştırılması) kendi gündemine göre hareket ederek, ekonomik ve siyasî olarak güçlü İslâmcı grupların tanımlar ve kategoriler üzerinde kurmuş olduğu tekeli de kırmaya çalışarak tavır alması gerekiyor. Farklılığın siyaseten *her zaman* ve *her şekilde* arkasında olunmasının naifliğinden ziyade, liberalizmin sınırlarını da zorlamak, Terry Eagleton'ın (1998: 52) önerdiği gibi siyasî pratiklerde "farklılık"ı aşarak *(sublation)* dayanışmanın, özgürlüğün ve karşılıklı aidiyetlerin yeni biçimlerinin inşa edileceği "karşılıklılık" ilkesini savunmak "türban sorunu"na eleştirel olarak bakmamıza yardım edebilir.

Bu tür kaygılar taşıyarak bu yazıda özel olarak örtünme pratiğine, genel olarak da din alanının dinamiklerine vurgu yaparak din-temelli bir hareketin direniş kurabilme, siyasileştirdiği kimlikleri "kapatmadan" toplumsal dönüşüme katkıda bulunabilme potansiyelini araştırmaya gayret edeceğim. İlk önce, bir sıçrama tahtası olarak dinî pratiklere dair öznelci yorumların sınırlarına işaret etmeye çalışacağım. Ardından alternatif bir bakış açısından "türban hareketi"nde ne gibi bir direniş bulunabileceğine, oradaki siyasî pratiğin ima ettiği failliğin *(agency)* niteliklerine değineceğim. Son olarak da dinî pratiklerin muhalif biçimlerinin ne gibi maddi ve simgesel imkanlar ve kısıtlamalar altında mümkün kılındığına, "örtünme" ve "inanç" gibi kavramların din ve iktidar alanında simgesel sermaye olarak dolaşımda olmasının "türban hareketi"ne *öteki* hareketlerle ittifak anlamında ne kazandırıp ne kaybettirdiğine geleceğim. "Din-temelli hareketler" Türkiye'de defalarca çalışılan ve hala çalışılmakta olan bir alan, o yüzden burada tüm noktalarıyla tüketici bir tartışma geliştirmem mümkün değil. Daha ziyade, başta da belirttiğim gibi, değneğin iki ucu da tutulabilir gibi olmadığı için, soldan, hem analitik düzlemde hem de siyasî düzlemde ne tür bir perspektif geliştirilebilir sorusunu cevaplamaya çalışacağım. Bu sınırlar içinde argümanlarımı bazı akademik çalışmalarla eleştirel bir diyaloğa girerek,

onların birikimleri üzerine kuruyorum. O yüzden bu çalışmaları hem benim için tartışmaya bir giriş noktası oluşturmaları açısından, hem de ("hazıra konduğum" düşünülürse!) oldukça emek sarfedilmiş bilgi üretimleri olmaları açısından değerli bulduğumu not ederek başlayayım.

1. Öznelci toplumbilimin sınırları

Bu bölümde üç toplumbilimcinin, Nilüfer Göle'nin (1991/1998), Ayşe Saktanber'in (1994; 1997) ve Elizabeth Özdalga'nın (1998) dinî pratiklere ve İslâmî yaşam tarzları üzerine yaptıkları araştırmaların metodolojik ve epistemolojik açıdan sorunlu olan bazı yönlerine işaret etmeye çalışacağım. Ortak bir ilgi alanı olarak Müslüman kadınların din ve modernite ile olan ilişkilerinin incelendiği bu çalışmalarda yazarlar elbette konunun değişik yönlerine vurgu yapmışlar, ancak bazı benzer sorunlu noktaların Pierre Bourdieu üzerinden önereceğim "alet kutusu" ile aşılabileceğini düşünüyorum, ki bunu deneyerek tartışmayı, daha sonraki bölümlerde, girişte kendime edindiğim Dert ile bağlantılandırmaya çalışacağım.

Araştırmacıların metodolojilerinde ve benimsedikleri epistemolojik duruşlarda sorunsallaştıracağım temel nokta üç yazarın da paylaştıkları *öznelcilik:* "Çözümleme birimi" olarak üç yazar da özerk *aktörleri* merkeze koyuyorlar ve argümanlarını bu aktörlerin öznel deneyimlerinden yola çıkarak destekliyorlar. Bu yaklaşımın *yanlış* olduğunu değil, ancak yetersiz ve sınırlayıcı olduğunu düşünüyorum. Öznelci çözümlemenin neleri dışarıda bıraktığına işaret etmeye çalışarak "toplumsal dünyanın 'yaşanan' deneyimini özgül olarak neyin belirlediğinin betimlenmesi, yani, dünyanın aşikar olarak, 'verili' olarak kavranması[nın]" (Bourdieu, 1990: 25) sorunlarına işaret etmeye çalışacağım. Örtünmenin ve gündelik yaşamın kuruluşunun bir parçası olan diğer dinî pratiklerin "aktör"lerin bireysel stratejilerinin basit bir toplamından ibaret olmadığını, yapısal bağlantıları olduğunu, dinle ilgili "gerçekliğin toplumsal üretimi"nin kendisinin hangi ilkeler etrafında üretildiğine de bakmak gerektiğini düşünüyorum.

Eleştirilere geçmeden önce şunları eklemek isterim: Beni bu yazıya yönlendiren ilk önce siyasî kaygılardı, nasıl anlamak, nasıl tavır almakla ilgili kaygılar, ondan sonra toplumbilimsel açıdan dinî pratikleri nasıl daha iyi inceleyebiliriz diye sordum. Bourdieu'nün yer yer *doğurgan yapısalcılık* olarak da adlandırdığı modeline yönelmem "Bourdieu yazarak ahkam kesmek" gibi bayağı bir dürtüyle olmadı. Bir an için ufkumu akademi alanıyla sınırlarsam: Gerek *kuramsal* gerek *görgül araştırma* açısından Bryan Turner'ın (1992: özellikle 229-62) veya Nicos Mouzelis'in (1995) önerdikleri ve uyguladıkları gibi toplumbilim tarihinin biriktirdiği farklı paradigmaların birlikte kullanılmaları doğaldır, belirli sınırlar içerisinde "kuramsal pragmatizm"den yararlanılabilir. Farklı kuramsal "alet ku-

tularını" kullanan öznelci yaklaşımların örtünmeyle ilgili dikkatimizi çektiği noktaları (örneğin genç dindar kadınların öfkeleri ve uğradıkları haksızlıklar) olumlayarak, ama sessiz kalınan noktalara işaret ederek bizi akademi alanının ("bilimsel tarafsızlık", "akademik olarak doğru olma", "haddini bilme") simgesel şiddetinden kurtaracak açılımlar aramak gerekir sanıyorum. Nitekim Bourdieu'nün öznelcilik-nesnelcilik karşıtlığını "aşma" çabalarının da hemen her noktada sorunları olduğu gösterildi: Jeffrey Alexander (1995: bölüm 4) "Parsons'tan da beter bir belirlenimcilik" suçlamasıyla kuramı her yönüyle eleştirdi, Craig Calhoun (1995: bölüm 5) sempatiyle Bourdieu'nün "toplumsal değişim" ve "kapitalizm" sorunlarına duyarlı olmadığını yazdı, Alfred Gell (1992: 263-285) Bourdieu antropolojisinde zaman ontolojisinin sorunlarına işaret etti, Mouzelis (1995: bölüm 6) başka paradigmaları yardıma çağırarak Bourdieu'nün kurduğu yapı-fail ilişkisinin yeniden inşaatını önerdi ve en son, Lois McNay (1999) doğurgan yapısalcılığın feminizm ve toplumsal cinsiyet ile olan sorunlu ilişkisine dikkat çekti. Örnekler sayısız. Ayrıca, ikinci bölümde de tartışmaya çalışacağım gibi, "direniş" ve "kollektif eylem" söz konusu olduğunda, siyasî düzlemde Bourdieu toplumbilimi de sorunsallaşıyor.[2]

1.1. Araştırmaların genel içerikleri

Nilüfer Göle, bu yazıda üzerinde daha fazla duracağım, ilk basımı 1991'de yapılan *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* (bundan sonra *MM*) başlıklı kitabında kadın sorunu ve modernleşme üzerine ayrıntılı bir tarihsel-toplumbilimsel çözümleme yaptıktan sonra özgün "modern mahrem" kavramı ve bunun etrafında ördüğü "bir toplumsal hareket olarak İslâmcı kadınlar" temasını üç aşamalı bir alan araştırmasıyla destekliyor. Buna göre ilk aşamada, "İslâmî hareketin önde gelenleri ve düşünürleri ile derinlemesine mülakatlar yapılmış", daha sonra 10 kadar türbanlı kadınla derinlemesine görüşme ile devam edilmiş, son olarak da farklı İslâmcı eğilimlerden olan, örtünen 10-12 kadar kadınla dört adet grup tartışması düzenlenmiş (*MM*, 120-121, dipnot 8). Göle, yapılan tartışma ve görüşmelerden pasajlar aktararak bunları tarihsel ve kuramsal bir çerçeve içinde yorumluyor ve genelde İslâmcı hareketin Kemalist medeniyet projesine karşı alternatif toplumsallıklar ve kimlik talepleri ürettiği tezini, özelde ise Sünnilikle tanımlanan ve inanan kadına ait olan "mahrem" alanın modernlikle "yazılan" kamusal alanla nasıl sorunlu bir ilişkide olduğu, bu ilişkinin hem geleneksel İslâmî yapıyı, hem de Kemalizm'in kadınla ilgili dayatmalarını dönüştürücü olduğu ve kadına kendi kimliğini yapıcı bir özerk direniş mekânı sağladığı

---

2 Tüm bunlardan sonra belirtmem gerekir: "Kuramsal pragmatizm"i bir yere kadar olumlu görsem de, bazı ana akım post-yapısal ontoloji modellerini reddetmekteyim. Ancak bu yazıda ontolojik bir tartışmaya girmiyorum.

tezini desteklemeye çalışıyor. Feminist bir okumayla türbanlı kadın hareketinin iç sorunlarına da işaret eden Göle hareketin yalnızca din ve modernizm değil, erkek-egemen yapı karşısındaki konumunu da araştırıyor.

Ayşe Saktanber'in ise iki farklı makalede (1994; 1997) aktardığı çalışması daha farklı bir inanan kesimine odaklanmış. Saktanber'in 1990'ların başında başladığı saha araştırması, birkaç apartman bloğundan oluşan bir sitede oturan Nakşibendi ailelerinin arasında derinlemesine mülakatlar yaparak, aile mensuplarının -çoğunlukla kadınların- katıldığı çeşitli dinî ayinlerde, törenlerde, sohbet toplantılarında, vs katılımcı gözlemci olarak bulunarak yaklaşık iki buçuk seneye yayılan bir bilgi toplama sürecinden oluşuyor. Orta ve orta-üst sınıf örtünen kadınların yaşam tarzlarını inceleyerek Saktanber de modern şehir yaşamıyla etkileşime giren İslâmî yapının inanan kadın için nasıl kimliği yapıcı bir farklılık kurduğunu araştırıyor. Göle gibi Saktanber de feminist bir bakış açısı geliştirerek kadının yaşamını kuran ve örgütleyen İslâmî değerlerin/yatkınlıkların/söylemlerin yarattığı çelişkilere ve dışlamalara işaret ediyor (1994: 119-120).

Saktanber'in incelediği aktörlerin Göle'ninkilerden önemli bir farkı var. Nakşibendi kadınların feminizme bakışları ile Göle'nin aktardığı (*MM*, 158-165) perspektifler oldukça değişik: 1987'de *Zaman*'da yayınlanan bir yazısında Ali Bulaç'ın "feminist bayanlar" ile ilgili hezeyanlarına tepki olarak İslâmcı kadınların kadın haklarını ve kadın kimliğini savunan yazıları ve Göle'nin konuştuğu örtünen kadınların kullandığı retorik Saktanber'in aktarmalarıyla karşılaştırılınca iki farklı İslâmcı duruş ortaya çıkmakta. Saktanber "toplumsal hareket" sorunsalı içinden değil de "gündelik hayatın kuruluşu" ve "yaşam tarzı" sorunsalları içinden öznelci yaklaşımını geliştiriyor. Ancak yine de, Nakşibendi kadınların "mahrem"inin de geleneğin kapatmalarından sıyrılmaya çalışmakta olduğu, "modern"den etkilendiği tartışılıyor.

Bu yazıda daha kısa değineceğim Özdalga'nın (1998) çalışması da ilk önce "resmi laisizm" ve "popüler İslâm" arasındaki gerilimin tarihini özetledikten sonra örtünme yasağının hukuksal boyutlarını ele alıyor. Daha sonra örtünme yasağı nedeniyle mağdur duruma düşmüş üç dindar kadınla (sanırım ayrı zamanlarda) yaptığı derinlemesine mülakatların çözümlemesi aktarılıyor. Özdalga kitabın son bölümünde başörtüsünün inanan kadınların kurduğu bir "tanınma siyaseti"nin temel simgesi olarak anlaşılması gerektiği, mücadelenin "İslâmî hukuku temel alan farklı bir ekonomik ve siyasal sistem" hedefi olmadığı sonucuna varıyor (111). Ona göre İslâmî muhalefeti modern demokratik bir sistemle bütünleşme doğrultusunda anlamak gerekmektedir, ancak bu süreç bu muhalefetin (bütün farklı ögeleriyle) "rejim düşmanı" olarak algılanması nedeniyle engellenmektedir: İslâmî muhalefetin sistemle bütünleşmesi "ancak İslâmî değerler fanatik bir laisizm çağrısıyla siyasetten yasaklanmadığı, meşru bir ses olarak saygı gördüğü sürece" başarılı olabilecektir (115).

1.2. Metodolojik sorunlar

Toplumsal hareketlerin ve eylemin toplumbilimsel çözümlemesiyle ilgili yeni bir niteliksel metodoloji geliştiren Alain Touraine'i[3] izleyen Göle, *Modern Mahrem*'den önceki çalışması *Mühendisler ve İdeoloji*'de de (1986/1998, bundan sonra *MI*) tezlerini kanıtlamak amacıyla benzer bir araştırma yürütmüş. Orada şöyle diyor:

> Kanımızca sadece araştırmacı tarafından oluşturulan ve eylemlerde yaşananların etkisinin minimum seviyeye indirildiği bir deney ortamı, aktör kavramının inşa edilmesini, aktörün bilincinin yeniden ortaya çıkmasını mümkün kılar. Bu da aktörün içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerin yeniden yaratılmasıyla mümkün olur. *Gizli kalan, belirtileri farkedilmeyen şey ancak araştırmacının müdahalesiyle ortaya çıkar.*.. [abç; 121]

Hemen ardından Touraine'den bir alıntı yapıyor: "Araştırmacı, aktörü içinde bulunduğu en temel ilişkilere doğru çekmek için aktif ve kişisel olarak müdahale ettiği takdirde, aktör kendini mevcut düzene tepki gösteren biri olarak tanımlamaktan vazgeçebilir" (aynı yer). *Modern Mahrem*'e döndüğümüzde ise daha farklı bir yaklaşım ile karşılaşıyoruz: Araştırmanın metodolojisini betimlediği bölümde yine aynı yere, Touraine'e (1981) atıfta bulunan Göle bu sefer araştırmacının "müdahalesi"nden değil "aracılığı"ndan bahsediyor. Önceki araştırmasındaki gibi "grup tartışması" yöntemini tercih ettiğini ve bunun nedenlerini anlatarak (*MM*, 24-25) şöyle devam ediyor:

> Araştırma ortamı kolektif eylem ve kimliğin gereklerinden geçici de olsa uzaklaşma durumunu yarattıkça, aktörlerin verili kanaatlerin ötesine geçerek özdüşünümselliklerini artırmalarını sağlamıştır. Sosyolojik aracılık, aktörler ve analizci arasında bir karşılıklı etkileşim işlemi olarak anlamın ve bilginin ortaya çıkarılışına öncelik verir. 'Aracılık' nitelendirmesi, anlatıların, aktörün ve çatışmanın anlamını ortaya çıkarmak için hareketin aktörleriyle karşılıklı etkileşim içine girmenin gerekliliğini anımsatır. [25]

Göle aynı yerde araştırma süreci içinde araştırmacının topladığı veriler ve edindiği izlenimler ışığında kuramsal yaklaşımını ve hipotezlerini değiştirmeye hazır olması gerektiğini de ekliyor. Bu nokta önceki kitabıyla tutarlı, çünkü orada da (*MI*, 160) tartışmalar ışığında hipotezlerini yeniden formüle etme gereği duymuştu. Ancak karanlıkta kalan bir nokta var: Neden kendi rolünü "müdahalecilik" olarak tanımlamaktan vazgeçip bu ikinci çalışmasında "aracılık"ı benimsiyor? Bu değişikliği kendisi şöyle açıklıyor bir dipnotta:

> Aslında "müdahaleci" sosyolojik yöntem... yerine Türkçe aktif katılmacı yöntem (gözlem değil) kavramı daha açıklayıcı olabilir. Çünkü müdahale sözcüğü çok fazla yön-

3 Touraine'in kuramsal ve metodolojik yaklaşımı ve modelini uyguladığı çalışmaları için bakınız Touraine (1981; 1983a; 1983b; 1987).

> lendirme çağrıştırmaktadır. Amaçlanan, bilginin sosyolog ile toplumsal hareket arasında, analist ile aktörler arasındaki iletişim aracılığıyla üretilmesidir. Alain Touraine'in sosyoloğa hipotezleri test etme ya da bir toplumsal hareketin kapasitesini arttırma gibi daha "volontarist" görevler yüklemesi karşısında, ben daha çok "analitik mesafe" diye isimlendirebileceğim tavrı benimsemekteyim. [*MM*, 119-120, dipnot 7]

Bu nokta üzerinde biraz durmak istiyorum.

Göle, *MÎ*'de devrimci bir retorik kullanan mühendislerin aslında yeni ortaya çıkmakta olan bir sınıfın ilerlemeci-modernleşmeci-akılcı ideolojiyi yeniden üreten seçkinleri olduğunu tartışmış, açıklamalar isteyerek, tartışmaları toparlayarak, araya girip sorular sorarak "müdahale"den kaçınmamıştı. Yine de adı geçen çalışmadaki solcu mühendislerin hareketine olan eleştirel tavrı nedeniyle "volontarizm" en başından geçersiz kılınmıştı. Göle'nin araştırma öncesinde sosyalist (ve erkek) mühendislerin ütopik devrimciliklerine karşı önyargıları olduğu, müdahaleleri ve yorumlarıyla araştırmayı "hareketin bilinçliliğini artırma" doğrultusunda değil, istediği sonuçlara doğru yönlendirdiği düşünülebilir; "müdahale" de bu bağlam içerisinde anlamlı bir yaklaşımdı. Ancak (Touraine'in de örneğin işçi hareketine veya anti-nükleer harekete siyasî bir yakınlık ve sempatisi olduğu düşünülürse) "feminist duruş"tan türban hareketini çalışmak Göle için çok daha farklı bir pratik: Bu bağlamda bu "toplumsal hareket"e olan sempatisi -hem bir kadın, hem de bir modernizm eleştirmeni olarak- diğer araştırmaya kıyasla çok daha fazla. Bu gayet doğal olmakla beraber, "aracılık" benimsendiğinde konuşulan kadınların hareketin "doğru" anlamına sahip oldukları inancı da Göle'nin yorumlarını etkiliyor ve sözü geçen "doğru anlam ve bilincin" oluşma koşullarına kör kalınıyor. Ayrıca *MM*'de grup çalışmasının çözümlemesi *MÎ*'deki kadar ayrıntılı ve sistematik değil; Göle'nin "müdahale"sinin çoğu oturum bağlamı *dışından*, genel argümanlarla yapılıyor.

Yine *MÎ* ile karşılaştırıldığında *MM*'de Göle, Touraine'in metodolojisinin hakkını vermeyerek onu basit bir etnografik metodolojiye dönüştürüyor. Touraine ideal olarak, çalışılacak aktivistler grubuna bir "sekreter" ve bir "oturum yöneticisi"nin de aralarında bulunduğu yaklaşık yedi toplumbilimciden oluşan bir ekiple müdahale edilmesini, altı ile dokuz arası oturum yapılmasını öngörmüştü. Anlaşıldığı kadarıyla Göle tek başına çalışmış; toplam dört oturum düzenlenmiş. Veri toplama sürecine "analitik bir mesafe" koyduğu da hatırlanırsa metodolojinin asıl amacına ulaşamadığı söylenebilir.

Öte yandan Touraine oturumlara çağrılan aktörlerin kuramla betimlenen "toplumsal hareket"in doğal sonucu olarak eyleme dair bir "pratik bilince" sahip olmaları gerektiğini belirtiyor. Bu sayede tartışmalar sırasında aktörler mücadelelerinin "birliktelik duygusu"nu hissedecekler veya bu duyguyu sorgulayacaklardır. Böylelikle de toplumbilimci kendine harekete dair bütüncül genellemelerde bulunmak için meşru bir zemin bulur. Hatta Touraine kuramsal inşaların ve hipotezlerin doğrulanması (veya test edilmesi) amacıyla toplumbilimci

ekibinin gerekli müdahaleyi yapması gerektiğini belirtir, böylece aktörler de hareket üzerine düşünecekler ve pratik bilinçlerinin ötesine geçeceklerdir. Ne var ki, Göle müdahalesini araştırma *sonrasında* mümine aktörlerin söylediklerinden "yansıtılan" yüzeysel bir söylemi literatürle destekleyerek yaptığı için bir bakıma "toplumsal hareket"in "direnen" sesini icat etmekte, en azından dindar kadınların o argümanları oluşturmasını mümkün kılan sembolik sermaye hakkında bir şey söylememektedir. Burada Touraine'in önerisinin de sorunlu olduğu görülür: Adı ister "müdahale" olsun, ister "aracılık", Jacques Hamel'in (1998) de tamamen olumsuzlamadan işaret ettiği gibi bu tür bir toplumbilimsel pratik (istatiksel yöntemler dışlandığı için denek sayısı da az olacaktır) koca bir "hareket"i tek bir gruba indirgeyerek (ve bu grup Göle örneğinde homojen bir grup da değildir, farklı İslâmcı kesimlerden kadınlar çağrılmıştır) doğru bilgi üretme iddiasındadır. Grubun neyi ne kadar temsil ettiği büyük bir sorun olmaktadır.

Hamel (1998: 6) ayrıca grup tartışmasının toplumbilimci tarafından yorumlanmasının aktörlerin "militan söylem"inin daha sofistike bir dille tekrarından başka bir şey olmayabileceği tehlikesine de işaret eder. "Aktörün eylem bilinci"ne bel bağlayan öznelci yaklaşım aktörün söylediklerini (aktörlerin tartışma sırasında akıllarında bile olmayan şeyleri birbirlerine benimsetmeleri olasılığı da dahil) yapısal belirlemelerden soyutlar. İslâmcı kadınlar örneğinde de "kimliğin kuruluşu" sürecine odaklanan araştırmacı din alanının simgesel şiddetini göremez.[4]

Saktanber ise daha az iddialı, ama farklı içerikli bir metodolojiyi benimsemiş. Göle'ninkine kıyasla yaklaşımı daha linguistik ve söylem çözümlemesine dair ögeler içeriyor: Saktanber 28 ayı bulan çalışmaları (grup toplantıları, bireysel mülakatlar, katılımcı gözlem) süresince "İslâmî yaşam tarzlarının diyalojik sınırlarını", gündelik hayatta "strateji-üreten ilkelerin söylemselliğini" yakalamaya çalıştığını belirtiyor (1997: 146). Bir başka deyişle, modernliğin "hakim metinlerinin söylemsel olarak yeniden-düzenlenmesi ve yeni bağlamlara yerleştirilmesi ve bunların düşünürnsel (reflexive) insan eylemi aracılığıyla alternatif anlatılar ve metinlerle karşı karşıya getirilmesi" (1994: 105) amaçlanıyor. Bu meyanda Saktanber'in inşa ettiği toplumbilimsel nesne Göle'ninkinden farklı, bir "toplumsal hareket" varsayımıyla yola çıkmıyor, "kadın kimliği" ile yaşam

---

4 Göle geçtiğimiz aylarda yayınlanan bir makalesinde (Göle, 1998) genel duruşunu tekrar etmekte, ancak İslâmcılığın da monist ve özcü bir kimlik kurma amacı güden bir büyük anlatı olduğunu, başka türlü bir totalitaryenizme götürme tehlikesi olduğunu teslim etmekte. Kadınların durumunun da belirsiz olduğunu yazıyor: "[Kadınlar], kimlik ve farklılığın simgeleri olarak, ya ahlaki bir cemaatin sahiciliğini ve saflığını Batı modernitesinin cezbedici güçlerine karşı takviye ederek [cemaatin] bekçiliğini yapabilirler, ya da, tersine, melez kimliklere ve karmaşık gerçekliklere bir yer açarak kendi farklılıklarını tanıtabilirler" (68). Benim de katıldığım bu yeni tutumundaki sorun, Göle'nin, kendi kodladığı haliyle "türban hareketi"nin birinci seçeneğe doğru kayıp kaymadığını anlayacak donanımı olmaması. Öte yandan, bir olasılık olarak bu post-modern tanınma siyasetinin olumlayıcı mı dönüştürücü mü olacağı da bir sorun.

tarzı ve gündelik yaşamın kuruluşu bağlamında ilgileniyor. Bu anlamlı bir manevra, zira Saktanber (1994: 104) siyaset arenasında görünür olan ve mücadele eden Müşlüman kadınların anlaşılması için gündelik İslâmî yaşam stratejilerin nasıl üretildiğine ve yeniden-üretildiğine de bakılması gerektiğini not ediyor.

Saktanber de feminist bir perspektiften gerek veri toplama süreci sırasında, gerek yorumlama safhasında müdahaleci ve eleştirel bir tavır takınıyor. Öte yandan, Göle ve Özdalga'dan farklı olarak Saktanber inşa ettiği olguları kadınların öznel kavram ve kategorilerinden kurtararak bunlarla ilgili pratiklerin ataerkillikle damgalanmış bir din alanı ve seküler alanla olan ilişkiselliğine değiniyor.

Metodolojisindeki tek sorunlu yan, bu yazıda güdülen amaçlar çerçevesinde, şu: Saktanber bir taraftan -feminist bir duruştan- çalıştığı kadınların "öteki" (Batılı, örtünmeyen, dindar olmayan, çok süslenen, vs.) kadınlara olan tepkiselliğini, anne-eş rollerini kabullenmelerini ve cinselliklerinin bastırılmasını meşrulaştırma pratiklerini dinî-ataerkil yapıya bağlarken diğer taraftan gündelik eylemin bilincinde olunabilen, düşünümsel olarak kurulabilen nitelikleri olduğunu, bireysel kimliğin ve yaşam tarzının kadının kontrolünde, onun iradesiyle geliştirildiğini söylüyor. Ancak inanan kadının gerek "dar-ül harp"teki, gerek "dar-ül İslâm"daki pratiklere katılma zorunluluğunun habitusunda onun kontrolü, bilinci ve farkında olma hali dışında bir "pratik mantık" kuracağı, "yabancı erkeklerle rahatça konuşan başı açık kadınları anlayamama" gibi en basit yaşam tarzına ait ögelerin işaret ettiği yatkınlıkların "bilinç"ten ziyade din alanı içinde dolaşımda olan, Nakşibendi orta-sınıf ailelerde erkeklerin tekelinde olan simgesel sermaye ile ilgili olduğu söylenebilir (bu sorunun daha sonra göstermeye çalışacağım gibi Saktanber'in kurduğu iman-tat ilişkisine de [Saktanber, 1997: 147] yansıdığını düşünüyorum). Siyasî pratikler çalışmasının ilgi alanı içinde olmasa da İslâmî yaşam stratejilerinin üretilmesinde kadın faillerin eylemlerinin özerklik durumu, "ötekiler" hakkında ne düşündükleri açısından, kimlikleri hakkında nasıl bir tanınma talep edecekleri açısından önemlidir.

Son olarak, Özdalga'nın sadece üç kadınla konuşarak örtünmeyle ilgili vardığı sonuçlar hareketi "tanınma siyaseti" olarak tanımlamak açısından Göle'nin vardığı sonuçlara benzese de Özdalga'nın oldukça sınırlı metodolojisi alışılmış akademik protokollere uymamakta. Kaldı ki o da Göle gibi bu kadınların kurduğu olgulara, hiç sorgulamadan, dayanarak çıkarımlar yapıyor:

> Yorumbilgisel (hermeneutic) bir yaklaşım, incelenen konuya farklı yakınlık dereceleriyle gerçekleştirilebilir. Araştırmacı incelenen aktörün (aktörlerin) deneyimine az çok yakın kavramlar seçebilir. Bu sunumda, aktörlerin deneyimine çok yakın kavramlar kullanılmaktadır.
>
> Böyle bir stratejiyi seçmenin çeşitli nedenleri vardır. Her şeyden önce bu bir doğruluk sorunudur. Bunca zamandır vahim biçimde yanlış yorumlandıktan sonra bu genç kadınlara kendilerini anlatma şansı vermenin zamanı gelmişti. Bu nedenle, bazı bilim

> felsefecilerinin "sevecenlik ilkesi" dedikleri şeyi temel aldım. Bu ilkeye göre, incelenen grup ya da kişilere yeterince saygı gösterilir ve iddialarının sağduyulu ve akılcı olduğuna güvenilir... [Özdalga, 1998: 69, dipnot 3]

Ne var ki, katı ve kör bir nesnelcilikten haklı olarak çekinen Özdalga onu görüştüğü kişilerin iddia ve deneyimlerinin ötesine götürecek ve siyasî pratiklerini daha iyi *anlamamıza* yarayacak doğurgan ilke ve stratejileri aramıyor. Hermenötiğin (tabii bazı yorumlarının) "hakiki" ve "sahici" anlamı bulup çıkarma iddialarının anlamlı olup olmadığı ile ilgili tartışmalara hiç girmeden Bourdieu izlenerek şunu söylemek yeterli olacaktır: Faillerin deneyimlerine atfettikleri anlamlar onların bu deneyimlerini mümkün kılan -yapıları/kurumları da içeren- ilişkisellikten tamamen kopartılmamalıdır.

Sosyal bilim, ilk başta "nesnel" tanıma ulaşabilmek için ortadan kaldırdığı nesnenin temel temsiliyetlerini nesnenin eksiksiz tanımına yeniden tanıtmalıdır. Bireyler veya gruplar nesnel olarak sadece ne olduklarıyla değil ne olduklarına dair onlara atfedilenlerle, varlıklarına çok yakından bağlı olsa da hiç bir zaman buna indirgenemeyecek bir 'algılanıyor-olma' ile de tanımlanırlar. Sosyal bilim böylece [bu grup ve bireylere] nesnel olarak iliştirilen iki çeşit özelliği göz önüne almalıdır: Bir tarafta bedenle başlayan, fiziksel dünyaya ait, diğer başka şeyler gibi sayılıp ölçülebilen maddi özellikler; öbür tarafta karşılıklı ilişkileri, yani ayırt edici özellikleri algılanıp değerlendirildiği zaman maddi özelliklerden başka bir şey olmayan simgesel özellikler. [Bourdieu, 1990: 135]

Göle ve Özdalga, üzerinde yorum yapacakları malumat dağarcığını oluştururken makro süreçlerin imkan sağlayıcı ve kısıtlayıcı etkileri ile öznel anlatımların karşılıklı bağlantısını sağlıklı bir şekilde kurmuyorlar. Tüm eylemlerinin bilincinde olan ve kimlik inşa sürecini özerk olarak yaşadığı varsayılan "kadın aktörler" kurgusunu Saktanber de paylaşıyor. Üç toplumbilimcinin de paylaştığı ortak bir gerilim, siyasî ve ekonomik düzlemde dinî pratiklere ait maddi özelliklerin sağlıklı bir muhasebesini yapmadan varsayılan bir "direniş"in sembol dünyasını açıklamaya çalışmak. Bu varsayımlarla elde edilen toplumbilimsel bilginin ise "spontane toplumbilim"in -"sokaktaki insan"ın ürettiği toplumbilimin- tekrarından ibaret olma tehlikesi vardır:

> Eğer bilimsel olması istenen toplumbilim içerisinde spontane toplumbilim bu kadar ısrarlı bir biçimde, farklı kılıklarla tekrar tekrar ortaya çıkıyorsa, bunun nedeni bir ihtimal, bilimsel projelerini kişilik haklarıyla -özgür eylem hakkı ve eylemin tam bilincinde olma hakkı- bağdaştırmak isteyen veya pratiklerini toplumbilimsel bilgi kuramının temel ilkelerine tabi kılmayı beceremeyen toplumbilimcilerin ister istemez naif bir eylem felsefesine ve öznenin eylemiyle olan ilişkisinin felsefesine dönmeleridir. Bu felsefeler ise toplumsal eylem deneyimlerinin yaşanan hakikatiyle ilgilenen özneler tarafından kendi spontane toplumbilimlerini üretirken kullanılırlar. [Bourdieu vd., 1991: 17]

Toplumbilimci etkileşime girdiği insanların kendi eylem ve düşüncelerini temsil etme biçimlerinden sıyrılarak hakkında konuşacağı olguları spontane toplumbilimin darlığından koparmalı, bu eylem ve düşüncelerin -ve tabii bu insanların kendilerinin- içinde mümkün olduğu nesnel ilişkiler sistemini inşa etmelidir. Bizim örneğimizde dinî bir cemaatin işleyişinin açıklayıcı ilkelerini bireysel tutumların, görüşlerin, inançların *tasviri* üzerinden tanımlamak yerine bizi bu tutumların, vs açıklanabilmesini sağlayan ilkeye götürecek olan "cemaatin nesnel mantığı"nı incelemek gerekiyor.

Bu incelemeyi inandırıcı ve tutarlı bir şekilde yapmak içinse hiç kuşkusuz bu üç değerli toplumbilimcinin yaptıkları gibi bir alan araştırmasına ihtiyaç var. Bu yüzden bu üç metodoloji ve araştırma tasarımı üzerine daha fazla ahkam kesme hakkını da kendimde bulmuyorum. Yine de, tartışmayı götürmek istediğim yer dinî hareketlerin diğer toplumsal hareketlerle karşılaştığı siyaset alanıyla ilgili olduğundan, bir kere daha Bourdieu'yü merkez alarak Göle ve Saktanber'deki epistemolojik sorunlara işaret etmeye cüret edeceğim.

1.3. Epistemolojik sorunlar

Göle *Mühendisler ve İdeoloji*'de incelediği "toplumsal hareket"i, devrimci bir karakter içerdiğini reddetmese de, ufuk açıcı (belki de yeterince sistem-karşıtı) bulmamış ve son tahlilde sistemi yeniden düzenleyici, moderniteyi ve akılcılığı olumlayıcı olduğu için sosyalist mühendislerin kendi eylemlerine dair özdüşünümselliklerini "direniş" çerçevesine oturtmaktan kaçınmıştı. Bunun nedeni sanırım *Modern Mahrem*'de de sürdürdüğü problematik: Batı modernleşmesinin "uygarlaştırma süreci" karşısında farklılıkların ve çoğul kimliklerin tepkileri/savunma mekanizmaları düşünüldüğünde (*MI*'de kurduğu oldukça derinlikli ve öğretici tarihsel bağlamı da göz önüne alarak) erkek mühendisleri eleştirmesi anlamlı ve tutarlı bir hale geliyor. Ancak aynı analitik titizliği ve eleştirelliği *MM*'de bulamıyoruz.

Kemalist uygarlaştırma projesi üzerine olan vurgu ve Sünni kadının verdiği tepkinin "bilinçli bir direniş" olarak okunması bu sefer din alanının etkilerine olan vurguyu azaltıyor. Sünni kadın "aktör" olarak nesneleştirildiğinde ayrıcalıklı bir konum elde ediyor: "Mahrem"den aldığını "modern"e karşı kullanan, "modern"in etkileriyle "mahrem"de gedikler açan hünerli bir direnişçi. "...İslâmcı kadınlar siyasî hareketleri aracılığıyla kamusal alana doğru çıktıkça, İslâmcı hareket içinde geriye dönüşü olmayan bir dönüşüm başlamakta, 'mahrem' alan içinde 'zorlama' yaratmaktadırlar. İslâmcı kadın 'kolektif' siyasal kimliğinden 'kişisel yaşam stratejilerine doğru indikçe, 'iç' dünyasını yasaklardan 'dış' dünyalara doğru taşıdıkça, hem kendi kimliğini oluşturmakta hem de kadın-erkek ilişkilerini dönüştürmektedir" (*MM*, 181).

(Devam etmeden önce hemen hatırlatmakta fayda görüyorum: Tartışmayı

"İslâmcı kadının rejime direnişi imkansızdır / anlamsızdır / tehlikelidir" gibi gerici bir noktaya getirmek niyetinde değilim. İlk ve en basit söylenecek şey, sosyalist direnişten eşcinsel direnişe kadar her direniş gibi, *zordur*. Ben de, mümkün olabildiği şekliyle bu direnişin nelere kadir olduğunu araştırmaya çalışıyorum. Ayrıca sol muhalefetle ilişkisi ve hareketin faillerinin bedenselleştirdikleri dinî "hakikatleri" sorgulamaya hazır olup olmadıkları da önemli bir nokta.)

Yukarıdaki alıntıda bize önerilen çözümleme birimi, orta sınıf habitusunun önemli bir bölümü din alanının -Sünnilikte büyük ölçüde, bu alanın sembolik erki altında olan aile ve eğitim alanı işbirliği de düşünülerek- içinde yapılanan bir kadın fail değil, dinin simgesel şiddetinden oldukça bağımsız olan bir kadın aktör.[5] Bu aktör birinci olarak dinle olan sorunsuz ilişkisi nedeniyle Kemalizm'in "yazmaya" çalıştığı kadın tipine karşı kamusal alanda "kendi kimliğini" oluşturma yetisine sahip. Bu aktör ikinci olarak da moderniteyle (Batı feminizminden esinlenerek annelik ve eşlik görevlerinin sorgulanması, çalışma hayatına atılma, sekülerizmin dinle ilgili bazı eleştirilerini benimseme, kapitalist tüketim kültürüyle uzlaşma, vs. anlamında) olan sorunsuz ilişkisi nedeniyle din alanında köklü dönüşümlere yol açma yetisine sahip. Öte yandan da bu iki dünyayla olan ilişkisinin *sorunlu* yanları "direniş"ini kurmasını sağlıyor.

İlk olarak, Göle'yle aynı çizgide, örtünme pratiğini bedenselleştiren kadınların Kemalizm'in uygarlaştırma istenci tarafından dikte edilen sembolleri ("medeni kadın", "rahat davranma", "Ulu Önder" gibi) ve bedenselleştirilmesi istenen / tercih edilen / normlaştırılan maddi pratikleri ("laik kadınlar gibi" süslenmek, başı açık gezmek, ulu orta dinden bahsetmemek, bilimin tanrıya gereksinim duymadığını öğrenmek, yabancı erkeklerle sık sık aynı mekânda olmak gibi) ya reddederek, ya da onları *tersine çevirerek*[6] (açmaya karşı kapamada olduğu gibi) bir direniş başlattıkları söylenebilir. Hiç kuşkusuz, ne yaptıklarının da farkındadırlar. Ancak, 4. dipnotta Göle'den yaptığım alıntıyı da unutmamamız gerekiyor: "Türban hareketi" bu tersine çevirmeyle yetinip İslâm'ın biricikliğinin ve üstünlüğünün bekçiliğine de rahatlıkla soyunabilir, hatta, fazlasıyla "erkek" olan güçlü Sünni siyasî kurum ve faillerin tekeli sürdüğü sürece de (MGK'nın balyozu inene kadar) öyle olması muhtemeldir. Üçüncü bölümde direniş ve faillik üzerinde daha ayrıntısıyla duracağım. Ancak bu noktada, tersine çevirmeyle yetinmek sorununu kısaca Derridagil yapısökümün "çifte hareket"ini hatırlayarak inceleyelim.

Rodolphe Gasché (1986: 171) ikili karşıtlığın tersine çevrilmesiyle karşıtlığa zaten kazınmış olan yüksek-alçak, iyi-kötü, mazlum-zulmeden gibi değerlerin

---

5 "Fail" ile "aktör"ün sözcük anlamı olarak aynı olduğu düşünülebilir, nitekim İngilizce'den dilimize yerleşen "aktivite" sözcüğü "faaliyet" ile karşılanmaktadır. Ben yazıda "fail" kavramını agent'a karşılık olarak kullanıyorum, başka yerlerde önerilen "amil" veya "aracı" da alternatif kullanımlar olabilir.

6 Bu açılımı öneren/hatırlatan Yazı Kurulu'na teşekkürler.

sadece yerlerinin değiştirilmiş olacağı için hiyerarşinin yeniden üretileceğini belirtiyor. Tersine çevirme yapısöküme uğratılacak sistemin kavramsallığı içinde işlediğinden ikinci safhada *(yeniden-yazma)* hiyerarşide her iki tarafta baskı altında tutulan özelliklerin geri kazanılıp "yaratıcı güçlerinin" onlara iade edilmesi, yani bu özelliklerin "serbest" bırakılması söz konusudur. Elbette ki siyasî pratikler düşünüldüğünde bunun alacağı hal bambaşkadır, ancak (Kemalizm'in tavrı bir yana) örneğin İslâm-dışı yerlerden destek alarak kendini kabul ettirecek bir "türban hareketi"nin (bir toplumsal hareket ise) kazanımlarını elde ettikten sonra üstün gördüğü değerlerinden taviz vermeyi göze alarak *öteki* mücadelelere destek olup olmayacağı önemli bir sorundur.

Göle'ye dönersek: Kendisine bir sempatizan olarak yasakladığı "volontarizm"i Göle Sünni kadına rahatlıkla atfediyor gibi, ancak direnişi tamamlayacak bir volontarizmin olanaklılık koşullarını ise ya totolojik bir şekilde İslâmcı kadınların anlattıklarıyla açıklıyor, ya da bu konuda sessiz kalıyor; çünkü Göle'nin anlatısında bu volontarizmin ailenin, eğitimin ya da dinin kadının yatkınlıkları, stratejileri, inançları üzerindeki etkileri tarafından sınırlanıp sınırlanmadığını bilemiyoruz. Tersine, bir sınır varsa bile "aktör" bilinçli eylemiyle bunu aşma, kimliğini kurma ve moderni/mahremi dönüştürme yetisine sahip.

Bu sorunlu "aktör" kurgusunun yerine (onun içeriğini atarak değil, üzerine inşa ederek) eylemin özerk yanlarıyla beraber pratik mantık tarafından yönlendirilen yanlarının da hesabını verebilecek "fail"i *(agent)* savunmak için Bourdieu'nün "habitus" kavramına göz atmak istiyorum. Aslında Bourdieu üzerinden Göle ve Saktanber'in metinleriyle bir diyaloğa girmenin belirli bir meşruiyeti de var. Az sonra tartışacağım gibi Göle habitusu *MM*'de birkaç yerde kullanıyor (27, 32-33, 172). Saktanber de Bourdieu'ye habitusla çok yakından ilgili olan "tat" *(taste)* kavramı dolayımıyla atıfta bulunuyor (1994, 114; 1997, 147 ve 150). Direniş meselesine yeniden dönmeden önce Göle ve Saktanber'deki kullanımların sorunlarına dikkat çekerek kavramları da tanıtmak istiyorum.

Habitus kavramının açıklayıcı gücünden yararlanılacaksa her şeyden önce onun hem failin bedeniyle hem de incelenen pratiğin doğduğu/doğurulduğu alanla olan ilişkisini ortaya koymak gerekir. Bu da hiç kuşkusuz incelenen olgu veya olguların maddi ve sembolik özelliklerini, pratiğin ne gibi kurallar ve düzenlilikler içinde üretildiğini, söz konusu alanın içinde mücadele halindeki faillerin alan dinamiklerinin dışsallığını nasıl bedenselleştirdiklerini çalışarak, alışkanlıkları, davranışları ve planları belirleyen ve sınırlayan *doxa*'nın, yani alandaki oyunun kurallarını belirleyen "inançlar seti"nin içeriğini anlayarak mümkün olur. Bu çerçeve içinde habitus "nesnel yapıların ve kişisel tarihin konjonktürü üzerinden yaratılan ve tanımlanan bir yatkınlıklar seti" (Mahar vd., 1990, 10) olarak açıklanabilir. Habitus her bir tekil alana özgü pratik mantığı failin bedenine yazar, böylece örneğin "mahrem"e dair bilişsel yapılar bilincin biçimleri olarak değil din alanı içinde öğrenilmiş ve öğretilmiş bedensel yatkınlıklar olarak anlamlanır.

Habitus özcü bir kavramsal inşa olmadığından bizzat tarihselliğin içinde, üç farklı ilişki grubu bir arada düşünüldüğünde somutlanabilir: Birincisi, üstüne kurulduğu, geçmişten miras kalan koşullar göz önüne alınmalı; ikinci olarak, eylemin anlık durumu, yani "şimdi" düşünülmeli; üçüncü olarak da ürettiği pratikler, yani yapılayıcı, yapılanmış ve dönüştürücü ilişkilerine bakılmalıdır.

Göle şöyle yazıyor:

> Hem Türkiye'deki, hem de diğer yerlerdeki İslâmcı hareketlerin günümüzde yeniden canlanmasıyla birlikte bugünün İslâmcıları ile modernistleri arasındaki çatışma alanına işaret eden duygusal, kişisel yükü, Bourdieu'nün deyimiyle "habitus"u anlamak için tarihe dönmek ve bu medeniyet dönüşümünü yeniden ele almak zorunlu olmuştur. [MM, 27]

Türbanlı kadınların veya onları siyaset alanından silip atmak isteyenlerin habituslarını anlamak için elbette tarihe bakmak gerekiyor, ancak "şimdiki" eylemin ve failin geleceğe yönelttiği bakışın da habitus tarafından denetlendiğini teslim etmek gerekiyor. Ayrıca, habitus bir "çatışma alanı" tümlüğüne sahip değildir, her "alan"da, öncelikle failin toplumsal mekân *(social space)* içindeki konumuna göre -ezilmişlik, eşitsizlik ve iktidar açısından- eylem ufkunu belirler, ardından alana özgü oyun kurallarının işaret ettiği "mantığı" içerir. Kemalistlerle İslâmcılar söz konusuyken hangi "alan"dan bahsediliyorsa (örneğin akademi alanı mı, kültürel üretim alanı mı, edebiyat alanı mı, eğitim veya politika alanı mı?) ona göre hangi faile ne tür özellikleri olan bir habitusun çatışma-tahakküm ilişkilerinde "eşlik edeceği" açıklanabilir. Tarafların tarih içinde üzerinde mücadele ettikleri tek bir habitus yoktur.

Göle daha sonra "ekonomik sömürüyü vurgulayan toplumsal sınıflar kavramı"ndan daha temel bir çelişkinin Batı ile İslâm arasında olduğunu düşündüğü için[7] habitus kavramını tekrar öneriyor: Böylece sınıfların değil, kültürel kodların ve yaşam tarzlarının çatışmasını tanıdığını bildiriyor. Batı-İslâm çatışmasında elbette *bir tek* sınıfın önemli olduğu saçma bir argümandır, habitus da kavramsal gücünün önemli bir kısmını sınıf toplumunun politik ekonomik süreçleri sayesinde kazanır (33).

Çok daha sonra Göle daha açık ve ayrıntılı bir tanım veriyor:

> Seçkinlerin "medeniyet" projesi, siyasî ya da ekonomik sınıflamaların çok ötesinde, Pierre Bourdieu'nün "habitus" diye adlandırdığı, bilinç ve dil düzeyinin altında işleyen, kişinin denetiminden uzak, irade dışı, yemesini içmesini, konuşmasını, hareketlerini vb. tanımlayan alana nüfuz etmiştir. "Medeni" kişi ile "müslüman" kişi arasındaki ayrım, ilk sınıflamaların, ayrışmaların oluştuğu bu zımni alana tekabül etmektedir. [172]

---

7 Göle bu sorunlu karşıtlık hakkında konuşurken, Sencer Ayata'nın (1993) dikkat çektiği gibi modernleşmenin veya İslâmcılığın izlediği farklı patikaları, iki kutup arasındaki çeşitliliği ayrıntılandırmıyor.

Buna göre, siyasî bir sınıflama olan "seçkinler"e *ait* olan bir proje bu tür sınıflamaları aşarak İslâm ile bilinç ve dil altı bir savaşa giriyor. Sünni kadın hareketi üzerine yazılanlara bir daha döndüğümüzde ise şöyle bir ima ortaya çıkıyor: "Modern habitus"a karşı "İslâmî habitus", kişinin denetiminden uzak olmayan, yemesini içmesini kontrol etmeyen, hareketlerini tanımlamayan, Büyük Şeytan "Medeniyet Projesi"nin virütik nüfuz etme girişimlerine karşı -türbanlı kadın hareketinde görüldüğü gibi- mücadele eden mütevazı ama dirençli bir habitustur, çünkü özellikle mümine "aktör" hem dar-ül harpte, hem de dar-ül İslâm'da tahakkümün farkında olabilme, direniş gösterebilme, dönüştürebilme, özetle "bilinçli ve özdüşünümsel" olabilme ayrıcalığına sahiptir. Aslında Göle, aktörlerin anlam dünyalarından koparak daha makroskopik bir düzlemde çatışmanın niteliklerine dikkat çekmek istiyor. Ancak Bourdieu'yü kullanmak anlamlıysa, "ekonomik ve siyasî sınıflamalar"ın da habitus aracılığıyla bedenlere "yazıldıklarını" belirtmek gerekir, Göle ise "medeniyet projesi"ne habitusu kullanarak metafizik bir aşkınlık kazandırıyor.

Bu bölümde son olarak Saktanber'in imanı ve dinle ilgili pratikleri Bourdieu'ye (1984) referans vererek "tat" olarak okumasına değineceğim. Bu eleştiriden yola çıkarak din alanının direnişin "açık uçlu" olan ve olumlayıcı olmayan bir tanınma siyaseti olarak tamamlanmasına nasıl engel olabileceği hakkında da bir şeyler söyleyebiliriz. Saktanber'in ilk bakışta çok ters gelebilecek (*taste* sözcüğüne tam bir karşılık bulmanın zorluğu da düşünülürse) ama mantıksız olmayan bu tip bir bağdaştırmaya neden gerek duyduğunu kavramın anlamını ve Bourdieu'de kazandığı içeriğini inceledikten sonra açıklamaya çalışacağım.

Jukka Gronow'un (1997: 1) işaret ettiği gibi, gereksinim ile tat ayrılabilir, ama haz ile tat hep içiçedirler: Tat hazzın ortaya çıkışının kaynağı olur; tatlar haz verici ya da iğrendirici olarak nitelenebilir. Tat hakkında konuşmak bizi ister istemez bedenin içerisi-dışarısı, bedenin kabul ettiği-reddettiği, hoşlanma-tiksinme meselesine (Falk, 1994), lafı uzatmadan söylersek *tüketim* sorunsalına getirecektir. Burada "tüketim kültürü" tartışmalarına girmeye gerek duymuyorum (özellikle bak. Featherstone, 1991; Miller, 1987).

Tadın doğurgan yapısalcılık içinde kazandığı anlama bakalım. Bourdieu en önemli yapıtlarından biri olan *Distinction*'ın altbaşlığını "Tat Yargısının Toplumsal Bir Eleştirisi" olarak belirlemişti; araştırmasında tat, tüketim, habitus ve sınıf arasındaki kuramsal ilişkiselliği de temel olarak Immanuel Kant'ın ünlü eseri *Yargının Eleştirisi*'nde tat üzerine söylediklerini eleştirip alaşağı ederek kuruyor. Kant burada "saf" olan bir tat ve estetiği evrenselleştirir ve bu saflığı görüngüler dünyasından ayırır. Bunu öncelikle *aisthesis*'i (his) ve "saf olmayan" tatları reddederek yapar. Kaynağı duyu organlarından gelen hazlar ilkel ve basittirler. Kolaylıkla ulaşılabilen, "sıradan insanların *bile*" deneyimleyebileceği estetik ve tat en hafif terimiyle "vülger"dir. Kant kişinin hoşlanma belirtileri gösterdiği nesnelere karşı ve bu hoşlanma ediminin sonucunda ortaya çıkan

"tat" hissine karşı "tiksinme" ile tepki verilmesi gerektiğini düşünür. Yeme ve içme gibi pratiklerden alınan zevkleri de küçümseyerek "doğanın güzelliği"ni içinde duyumsayamayan düşüncelerin "aşağı(lık)" olduğunu va'zeder Kant.

Bourdieu ise eleştirisine Kant'ın fikirlerinin bir hiyerarşi ilkesi kuran, sınıfsal kökenine dikkatimizi çekerek başlar.[8] Kant'ın kurduğu ikilikler (saf ve saf olmayan estetik, özgür sanat ve ticari sanat gibi) entellektüel bir burjuvaziyi ayrıcalıklı kılmaya yöneliktir. "İyi tat" Kant'a göre görgül olarak bulunamayacağından, geçerliliği aşkın ve evrensel bir nitelik kazanır: Sanatla ilgili yargı fenomenler dünyasına "kayıtsız" kaldıkça burjuvazi kendisini diğer sınıflardan estetik anlayışıyla da ayırt etmeye başlar. Terry Eagleton (1990, 96) gibi Bourdieu da Kant'ın *sensus communis* kavramının ideolojik ve sınıfsal yönünü vurgular, "evrensel ve cemaat tarafından benimsenen tat" kategorisi belli bir kesim tarafından üretilip kültürel üretim alanında eşitsiz bir mücadele sonucu meşru ve evrensel kılınmış, sorgulanmaz olmuştur. Öte yandan burjuvazi "saf estetik" sahibi olduğuna inandıkça etik olarak da üstün olduğunu savunur, giriştiği sembolik erk mücadelesinden tarihsel olarak galip çıkarak "insanlık" kategorisine eklemlenen özellikler üzerindeki tekelini ilan eder.

Daha sonra Kant ikinci bir manevrayla sanatta ve bilimde Avrupa'nın aslında *uygar*laşmakta olduğunu, ama tam ahlaklı olabilmenin yolunun *kültür*den geçtiğini savunur. Böylece pek çok Avrupalı "medeni" olabilse de "kültürlü" olma ayrıcalığı pek azına nasip olur. Toplumsal çıkarlardan veya modalardan bağımsız, lüks tüketimden uzak, "su katılmamış" bir haz, kategorik olarak inşa edilmiş bu haliyle, ancak belirli toplumsal ve iktisadi niteliklere sahip bir grubun erişebileceği bir haz olur.

> Kültür alanını oluşturan aşağılık, kaba, sefil, beş paralık, köle ruhlu -tek kelimeyle, doğal- tatların inkarı ebediyen dünyevi olana kapalı olan ulvileştirilmiş, arıtılmış, hasbi, fahri, seçkin hazlarla tatmin olabilenlerin üstünlüğünün olumlanmasına işaret eder. [Bourdieu, 1984: 7]

Bunlar ışığında Bourdieu günümüzde estetiğe, sanata, hatta bazı gündelik yaşam pratiklerine (sofra kurma şekilleri, giysi seçimi, yemek tercihleri, mobilya kullanımı, "gezmeye gitme" mekânlarının seçimi, vs) dair yatkınlıklarımızın toplumsal uzaydaki ilişkisellik sonucu tezahür eden sınıf çatışması içinde habituslarımıza yazıldığını, farklı sınıfların farklı tat anlayışları olduğunu tartışır. Örneğin işçi sınıfının "tat" anlayışı gayet anti-Kantçıdır, araştırmasında (1984) gösterdiği gibi proleter için duyu organlarından bağımsız bir estetik düşünülemez. Özetle Bourdieu'de "tat" ayırt edicidir ve iktisadi gereksinimlere ve birikim fazlalığına, her şeyden önemlisi eğitimin ve aile içi toplumsallaşmanın habitusa

---

8 Kant eleştirisi en sofistike haliyle *Distinction*'da (1984, "Postscript: Towards a 'Vulgar' Critique of 'Pure' Critiques" bölümü) bulunabilir. Tartışmayı bu bölümden özetliyorum.

-ve kültürel sermaye birikimine- olan etkilerine bağlıdır: İşçi sınıfı "tat" ufkunu çoğu zaman "gerekli olanı" seçerek sınırlar, öte yandan aşkın, soyut bir estetik geliştirecek kültürel sermayeye erişim yolları işçilere kapalıdır. Orta sınıfın "tat" ufku tüketim alışkanlıklarının onların gözünde asıl "meşru" olan burjuva kültürüyle benzeşmesi oranında belirlenir. Kültürel sermaye birikimleri yeterince fazla olmadığından (seçkinlere ve yeni orta sınıfın yukarı doğru hareketli kesimlerine mensup olmaya duyulan özlem ve kendini ya da ailesini sürekli diğerleriyle kıyaslamanın etkisiyle de) "yüksek kültür" ürünleri masum bir iyi niyetle karşılanır, bu tür ürünlerin popüler veya "sulandırılmış" versiyonları rağbet görür. Hareketlilik ekseni burjuvaziye -yukarı- doğru olması gerektiğinden alt sınıflardan, eğitimsiz olanlardan benzer bir "kendini ayırt etme" yatkınlığı burada da vardır.

Tüm bu söylenenler ışığında Saktanber "tat" kavramını şöyle kullanıyor:

> (...) İslâmî iman Bourdieu'nün [1984] "tat" dediği şeyle, yani, sonuçta bizi toplumsal tabakalaşmanın aynı kategorilerine mensup olan diğer insanlardan ayıran tercihlerimizden kaynaklanan yaşam tarzımızın ayırt edici özelliğiyle, birleşerek işler. Burada, verili bir gündelik [edim], İslâmî bir yaşam biçiminin diyalojik sınırlannı kuran söylemselliği, ritmi ve strateji üreten ilkeleri imanın meşru iktidarı etrafında ve onun dolaşımdaki duygusal bağlamı içinde düzenlenir. [Saktanber, 1994: 114]

Ve başka bir yerde:

> Burada İslâmî iman, yaşam tarzlarını kendileriyle benzer toplumsal tabakalaşma kategorilerinde konumlanan diğerlerinden farklılaştırmak için insanların yaptıkları seçimlere rehber olmak amacıyla, Bourdieu'nün "tat" dediği şeyle birleşerek işler. Böylece, ister kültürel olarak verili olsun, ister yeni girişilmiş olsun, isterse de maksatlı bir şekilde sakınılıyor olsun, bu şehir kompleksi sakinlerinin katıldığı toplumsal faaliyetler matrisi İslâmî bir yaşam biçiminin sınırlarını tanımlar ve İslâmî dayanışmayı olumlar. [Saktanber, 1997: 150]

Daha önce de değindiğim gibi, Saktanber çalıştığı ailelerde gündelik yaşamda İslâmî pratiklerin yerini araştırırken Göle'den farklı olarak imanın sembolik sermaye olma durumuna gönderme yaparak "doğurgan bir yapı olarak din alanı"nı göz önüne alıyor. Orta-sınıf mensubu dindar Sünnilerin dinî inanç ve faaliyetlerini dindar olmayan sınıfdaşlarından kendilerini ayırt etmek, kimliklerini farklılaştırmak için birer koz haline getirdikleri argümanına ben de katılıyorum. Ancak, bence Saktanber'in hatası Nakşibendi kadın ve erkeklerin orta-sınıf habitusundan, ve içinde gerçekleşen pratiklerin tanımlanabilir bir mantığı olan "din alanı"na daha geniş yer vermek yerine "iman"ı "tat" ile birleştirmeye çalışması olmuştur.

Dinî pratik, inanç ve yatkınlıklarla tüketime dair pratik ve alışkanlıkların ayrı tutulması gerektiğini düşünüyorum. İmanın, din alanında, gerek dindar aile

içinde, gerek ailenin ilişkide olduğu cemaat içinde, daha da genel olarak din-temelli hareketlerin anlaşılmasında "simgesel iktidar mücadelesi"nde koz olan bir tür "sermaye" olarak işleyişi ile bu işleyişin *kısıtladığı* veya *mümkün kıldığı* tatları, faillerin bedenlerinin içine alacakları veya dışında tutacakları şeylerin belirlenmesini "birleştirirken" dikkat etmek gerekiyor. Zira orta-sınıf bir Nakşibendi bir ev kadınının evinin iç mimarisi, tüketim alışkanlıkları, meritokratik yatkınlıkları, vs. orta-sınıf bir seküler ev kadınınınkilerden hemen hiç farklı olmayabilir. Ancak *farklılığı asıl kuran*, aynı ev kadınının düzenli olarak ibadetlerini yapması, birlikte Kuran'ın veya başka dinî kitapların okunduğu toplantılara katılması, dinî konferanslara gitmesi olur. Bu açıdan imanın epistemolojik olarak farklı bir niteliği vardır, diğer başka şeylerin yanında tadın da ortaya çıkmasını sağladığından söz edilebilse de (örneğin gücü yettiğince tesettür modasını takip etmek, cemaate yakın kişilerden alışveriş yapmak gibi) tadın sınıfla olan bağı da unutulmamalıdır. Alan içindeki konuma göre (onlarca mezhep ve tarikatın varlığı da düşünülürse), sermaye çeşitlerinin dağılımına göre (dinî, kültürel, iktisadî) dinî pratikler çeşitlenecektir, ancak oyunun kurallarını belirleyici olan imanın simgesel şiddetidir.[9] Siyasî pratikler etrafında düşündüğümüzde de inançların bedenselleştirilmesi sorgulanmalı, imanın siyasî mücadeleler içinde "dost" ve "düşman"ın belirlenmesindeki rolü ifşa etmelidir.

2. İlişkisel toplumbilim ve din alanı

2.1. Direniş ve failliğin çokboyutlu kuruluşu

Buraya kadar, türbanlı kadınların siyasî ve toplumsal eylemlerinin Göle, Saktanber ve Özdalga'nın işaret ettiği boyutlara *ek olarak* tekrarlanan, geçmişten gelerek devam eden, dinî *doxa*'nın koşullandırmalarıyla mümkün olan ögelerine dikkati çekmeye çalıştım. Göle'nin "türban hareketi"ne sempatik ama temkinli yaklaşımında bir gerilime işaret etmek istedim: Bir yandan *Modern Mahrem*'de göze çarpan, üniversiteli kadının örtünme pratiğinin *a priori* olarak özerk, bilinçli, direniş kurucu olarak kabul edilmesi, diğer yandan da İslâmî monizmin kapatma etkilerine kadınların da iştirak edebileceğinin işaret edilmesi. Bu gerilimin Genellemeler II düzleminde, kullanılan "alet kutusu"nun gözden geçirilmesiyle aşılabileceğini sanıyorum. Saktanber'in yaklaşımının

---

9 Aynı takımda oynayan iki forvet oyuncusu altyapılarının, biyolojik farklılıklarının, vs. belirlemesiyle değişik tarzlarda futbol oynayabilirler, biri kafa toplarında, diğeri yerden toplarda iyi olabilir, biri dışarıdan şut çekmeyi, diğeri içeri sokulmayı sevebilir. Ancak iki oyuncu da asla taç atışının elle kullanılması üzerine kafa yormayacaklardır, pratik mantık bilinç-dışında bunu halleder. Penaltı pozisyonlarında her zaman tartışmalar olması oyun sürecinin ilişkiselliğine dikkati çekerken itirazların hiçbir zaman kuralın kendisine yöneltilmediğini görürüz. Benzer şekilde imanın kendisinin sorgulanmama eğilimi vardır, alan-içi tartışmalar genelde "öz" ile ilgili değillerdir.

açıklayıcı gücü "bütün" ile "parça" arasında söylem analizinden de yardım alarak kurduğu ilişkisellik sayesinde daha fazla, ancak yaşam tarzının kuruluşu sürecinde din alanıyla tüketim alışkanlıkları arasında daha ayrıntılı bir ayrıma gidebilirdi. Ayrıca, siyasî İslâmî eylemin olanaklılık koşullarının gündelik yaşamın kuruluşunda aranması gerektiğini söylerken ağırlık failin bilinçli, özerk faaliyetine veriliyor. Ancak siyaset alanının belirlemeleri de önemli.

Bourdieu ise direniş konusunda son tahlilde kendi kapatmalarını yaratıyor. Ona göre herhangi bir alan farklı bilinçler bağlamında değil, pratikler, kurallar ve yatkınlıklar bağlamında işlediği için (Bourdieu ve Eagleton, 1992: 113), "direniş" ve "boyun eğme" ona göre söz konusu grup veya fail için bir farkında olma, düşünümsellik, bilinçlilik hali bağlamında anlaşılmamalı. Direniş olarak tanımlanan eylemin habitusu örneğin din alanının koşullayıcılığından, buradaki kurallardan kopacak bir şekilde yeniden yazması önemli. Bourdieu bir başka yerde de "direniş serabını", ezilenlerin her daim alarmda olduklarını, her an zulmedeni devirebileceklerini sanan, seyirci sıfatıyla bakışını "dışarıdan" getiren aydınların gördüğünü söylüyor (Bourdieu ve Wacquant, 1993: 35). Faillerin genellikle içinde yaşadıkları ve kendilerini rahat hissettikleri koşullar tarafından koşullandıklarını, hayatın böylece onlar için yaşanabilir olduğunu hatırlatıyor.

Ne var ki, doğurgan yapısalcılığın önerdiği ilişkisellik, kuramsal olarak dönüşümü ve bedenselleştirilmesi beklenen inançlara *karşı çıkan*, alanı dönüştürebilecek yaratıcı eylemi olanaklı görse de Bourdieu'nün görgül olarak her alanda koşullayıcı, belirleyici, failin kontrolünde olmayan süreç ve dinamiklere yöneldiğini görüyoruz (bunun sert bir eleştirisi için bak. Griller, 1996). Bourdieu yapılanmış ve yapılayıcı dinamikleri açıklarken yapı-çözücü *(destructuring)* eylemin hesabını yeterince veremiyor, gerçekliğin algısının bazen aşırı karmaşık ve muğlak olabileceğini göz ardı ediyor. Buna karşılık, öznelcilik ve nesnelcilik eleştirisinden vazgeçmeden, özel olarak da toplumsal hareketlerin kapasitelerini incelemek amacıyla, tamamlanmamış bir proje olarak "failliğin çokboyutluluğu" *(multidimensionality of agency)* -Göle, Saktanber ve Özdalga'nın muhasebelerini de önemsizleştirmeden- üzerine konuşabiliriz. Yazının geri kalan kısmında bir din-temelli hareket için bu çokboyutluluğu kuran ögelerden sadece *kısıtlayıcı* olanlarına değineceğim. Ama önce bu çokboyutluluğun, Mustafa Emirbayer ve Ann Mische'nin (1998) önerdikleri şekliyle, (niteliksel ve niceliksel) görgül araştırma için işlemselleştirilebileceğini *(operationalize)* düşündüğüm üç ayrı düzlemine işaret etmek istiyorum:

1) *Failliğin tekrarlanan ögeleri:* Zaman içinde değişmeden kalan, failin geçmişten miras olarak aldığı, onu göreli sabit *konum*lara yerleştiren etkiler. Bilinçdışında işleyen, kurumların ve yapıların yeniden-üretimini sağlayan strateji ve kurallar.

2) *Failliğin izdüşümsel ögeleri:* Bir boyutuyla Bourdieu'nün yatkınlıkların oluşumu ve bunların failin planlarını ve beklentilerini yönlendirmesi üzerinden

çalıştığı ögeler. Bundan başka, onun pek ilgi göstermediği, failin hayal gücünü kullanarak gelecekteki eylemlerinin menzilini belirlemesi ve kişinin korkuları, kaygıları, umutları, ihtirasları ile ilişkide olan gelecek-yönelimli düşünce yapıları da düşünülebilir. Gündelik yaşamın kuruluşunda üretilen pek çok strateji bu boyuta dahil edilebilir.

3) *Failliğin pratik-değerlendirici ögeleri:* Doğurgan yapısalcılığın en az ilgi gösterdiği bu boyutta şimdiye, ana yönelik eylem ve tutumlar önemlidir. Faile empoze edilen kimlik, yatkınlık, alışkanlık ve kısıtlamalardan özerk olan, yaratıcı olan eylemlilik kastedilmektedir. Faile yöneltilen siyasî veya ekonomik baskı ve sınırlandırmalar karşısında yaşamı daha dayanılır kılan pratikler, istenmeyen ve beklenmeyen olaylara karşı bulunan çareler, gündelik yaşamda kurulan, çoğunlukla kalıcı olmayan, önemli önemsiz tepki veya direniş biçimleri düşünülebilir.

Özetle, öznelciliğin eleştirisi yapısal, kurumsal, tekrarlanan dinamiklere *a priori* epistemolojik ayrıcalıklar tanımak demek değildir. Kendimi sınırladığım alan "türban hareketi" olduğuna göre, hareketi anti-demokratik yollardan silmeye çalışanların eleştirisi bir tarafa, hareketin olanaklılıklarının incelenmesinde ima edilen siyasî faaliyetin hangi boyutu belirleyici kıldığı, türbanlı kadınların gelenek ve ataerkilliği kırıp kıramayacakları sanırım konu enine boyuna araştırıldıktan sonra, ve tabii ki zaman içindeki gelişmelere göre, daha tutarlı olarak söylenebilir.

Bundan sonra, failliğin anlamlı bir toplumbilimsel inşa olabilmesi için başka neleri düşünmek gerektiğine değineceğim, daha sonra türban hareketi üzerinde de etkili olduğuna inandığım, din alanının sınırlandırıcı dinamikleri üzerinde durmaya çalışacağım.

2.2. Beden ve failliğin mikro-inşaatı

Bedeni failliğin kurgusunun ayrılmaz bir parçası olarak görüyorum. Biyolojik ve toplumsal bir olgu olarak beden, toplumla olan ilişkisi içinde durmaksızın değişir ve dönüşür. Bu meyanda sadece toplumsal bir inşa olarak anlaşılmaması gerektiğini düşünüyorum: Beden salt toplumsal ilişkiler tarafından yazılmaz, bunların dışında kendi biyolojik gerçekliklerinden de etkilenir, bedenin söylem-dışı fizikselliği de içine girdiği toplumsallığı etkiler. Failliğin inşaatında sağlıklı bir patika, sanırım bedene dair temelci *(foundationalist)* paradigmalar kadar -yapısalcılık gibi- temelcilik-karşıtı paradigmaları da -post-modernizm gibi- eleştirerek izlenebilir (Schilling, 1994; Turner, 1996).

Bir yandan eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin doğurgan yapısalcılıkta ele alındığı şekliyle nasıl bedenselleştirildikleri (dışsallığın içselleştirilmesi) incelenerek diğer taraftan Bryan Turner (1992: 2) ve Arthur W. Frank'ın (1990: 133) önerdikleri gibi (Turner, 1992, 2; Frank, 133) perspektifin genişletilmesi ufuk açıcı olacaktır. Bu anlamda failliğin beslendiği/beslediği ilişkisellik dört boyutlu incele-

nebilir: (1) zaman içinde nüfusun yeniden üretilmesi (ataerkillik yapısıyla yakından bağlantılı); (2) bedenin toplumsal mekân içinde denetimi (panoptisizm yapısıyla bağlantılı); (3) sadece teizme özgü olmayan, "içsel bedenin" kısıtlanması ve disipline edilmesi (çilecilik yapısıyla bağlantılı); ve (4) "dışsal bedenin" toplumsal uzay içinde üreterek ve tüketerek temsil edilmesi (metalaşma-yabancılaşma yapısıyla bağlantılı).[10]

Bunun siyasî imaları da olacaktır: Marx'ın işçi bedeni ve sömürü üzerinden başlattığı eleştirel gelenek sürdürülerek günümüzde bedenin dahil olduğu süreçlerde toplumsal eşitsizliklerin nasıl yeniden üretildiği araştırılabilir. Kapitalizmde beden, *sadece* burjuvazi tarafından el konacak artık değeri üreten kafa veya kol emeği için "emek gücü kaynağı" değil aynı zamanda iktisadi sermayeden başka kaynakların birikimini sağlayacak ayırt edici sembolik biçimlerin, strateji-üretici yatkınlıkların da sahibidir.

Göle ve Saktanber'in önerdikleri açılımlardan da yararlanarak, ve doğurgan yapısalcılığın *yine de* açıklayıcı gücünü küçümsememek gerektiğini teslim ederek, bedenin varoluşunun üç özelliği (bedeni bu özelliklere hapsetmeden) çalışılabilir. Yukarıda önerdiğim boyutları da göz önüne alarak oluşturulacak bir analitik gündem, Türkiye'de, 1990'ların verili tarihsel-toplumsal koşulları ve mücadeleleri tarafından belirlenen bir bağlamda farklı Sünniliklerin oluşturduğu din alanındaki pratikleri anlamamıza yardım edebilir.[11] Buna göre "mümin(e) fail" şu üç özellik incelenerek çalışılabilir: Bedenin *toplumsal konumu; habitusun* oluşumu; sahip olunan tatların gelişimi.

Birinci olarak, failin sahip olduğu sermaye türlerinin bileşimi ve bunları birbirine dönüştürebilme olanaklarının bir arada düşünülmesiyle onu toplumsal mekânda belirlenen maddi koşullara göre bir "toplumsal konum"a oturtabiliriz (Bourdieu, 1985). Bu en önce çatışma ve mücadele ilişkilerini belirlemeyi gerektirir ki burada en tutarlı ve açıklayıcı bir şekilde sınıf kavramı yardımımıza koşar. İktisadi, kültürel ve diğer sermaye türlerinin eşitsiz dağıtılmış olması ve farklı sınıflara mensup faillerce kullanılmaları arasındaki fırsat eşitsizlikleri ve tahakküm ilişkileri belirlenebilir.

Failin beklediği, alıştığı, ya da daha önce hiç karşılaşmadığı olaylarla başedebilmesini sağlayan, ayrıca hangi alanda incelenirse incelensin sınıfsal konumundan bağımsız olmayan habitus, ikinci özellik olarak çalışılabilir (böylece *izdüşümsel ögeler* ile *tekrarlanan ögeler* arasındaki ilişkiler de incelenebilir). İnsanların herhangi bir alanın pratiklerini gerçekleştirirken başvurdukları, gerek kendi bedenleriyle ilgili, gerekse diğer fail veya kurumlarla ilgili yatkınlık ve tu-

---

10 Böylece "modern birey"in de örneğin maneviyatla, çilecilikle ilişkide olduğu, "dindar birey"in de kapitalizme kendisini pazarlayarak katkıda bulunduğu gösterilebilir.

11 Bu üç özelliğin failliğin çokboyutluluğunu tükettiği iddiasında değilim. Her boyuta tekabül edebilecek pratiklerin muhasebesini yaparken yararlı olabileceklerini düşünüyorum. Kuşkusuz dini hareketlerden başka bir araştırma nesnesi kurulurken gündem de farklı olacaktır.

tumları habitusu "fail"in açıklayıcı gücünü artıran bir ögesi yapar. Buradan türbanlı kadının İslâmî ve modern yapılar karşısında kurduğu direnişin mahiyeti, bedenselleştirmiş olduğu siyasî inanç ve pratiklerin "kendi bilinçli, akılcı, devrimci" iradesinde değil, din alanından bağımsız olmayan habitusunda üretildiği söylenebilir.

Üçüncü olarak da "tat" kavramının yardımıyla, yaptığımız çok çeşitli ve işlevsel seçimlerin maddi temellerini araştırarak bu seçimlerin nasıl ve neden değiştiğini, tatların gelişiminin habitusla olan ilişkisini inceleyerek fail kategorisini biraz daha güçlendirebiliriz. Bedenin fizyolojik veya psikolojik olarak "içine" alınacak veya alınmayacak olan şeyleri sınıflandırma ilkesi olan tat da maddi kısıtlamalarca belirlenir. İnanan insanların seküler gruplardan farklılaşan tatlarının *farklı* yaşam tarzları kurmada belirleyici ögelerden biri olduğu açıksa da siyasî gerilimlerin tatlardan ayrı bir şey olan maddi ve simgesel iktidar mücadeleleri içinde oluştuğu not edilebilir.

İslâmcı hareketin vülger, bağnaz, ikiyüzlü tavırları olan, *bütün* Müslümanların sembol dünyalarının mühendisliğine soyunan kesimleri bir yana, toplum içindeki adaletsiz, anti-demokratik mekanizmaları dönüştürme amacında olan bir tanınma siyasetini benimseyen kesimleri de özdüşünümsel ve özeleştirel olamadıkları sürece hareket bencil ve dışlayıcı "bir başka çitle çevrilmiş farklılık" olmaktan öteye gidemeyecektir. Dindar faillere özerk eylem alanı açan ve/veya onları kısıtlayan süreçleri incelerken sorgulanması gereken dinin toplumun anti-demokratik, eşitsiz ve adaletsiz olan yapılarının tasfiyesi yolunda felsefe düzleminde değil, *praxis* düzleminde kısıtlayıcı olup olmadığıdır. (Marx'ın dediği gibi, gerisi "skolastik" bir meseledir.)

2.2. Aile, eğitim, iman: Din alanının nesnel dinamikleri

Göle'ye göre üniversiteli orta-sınıf kadınlar örtünmeye ailelerine *rağmen* politik bir anlam yüklemektedirler (MM, 121-124). Genelleme yapmanın ne kadar tutarlı olacağı bir yana (yalnız aileye değil, partiye veya herhangi bir cemaate olan sadakatin de geçerli olduğu durumlar olabilir), başını örtüp pardösü giyerek üniversiteye giden kadının ailesinden olumsuz tepkiler aldığı, başına bir iş gelmesin diye engellenmeye çalışıldığı, örtünmenin özgür iradenin bir seçimi olduğu, aile-içi zorlama sonucu olmadığı argümanı anlamlı olmakla birlikte "bilinçli aktör"ü meşru kılmak açısından tamamen inandırıcı değildir.

Bu genç kadınların Sünni olmalarını en başta "aile" içinde toplumsallaşmalarına borçlu oldukları söylenebilir. Kurumsal bazda resmi veya dinî eğitimden geçmeden *önce* pek çoğunun habitusu yaygın İslâmî öğretilerin pratik bilgisiyle donatılmıştır (bir kız çocuğunun nasıl iffetli davranması gerektiğinden dinî bayramlarda, ibadetlerde neler yapıldığına kadar, tekrar tekrar üzerinde düşünülmesi gerekmeyen bilgiler). Bundan başka failin pratiklerinin aile baskısın-

dan özerk olması başka grup aidiyetleri tarafından koşullanmadıklarını da göstermez. Örtünen genç kadının temel pratik bilgisini seküler kamusal alana taşımak istemesi aile içinde gerilimler yaratıyorsa bunun bir nedeni de failin biriktirmekte olduğu, üniversite eğitimi ile edinilen kültürel sermayenin (ve bu eğitim süreci içinde kamusal alanda diğer örtünen kadınlarla beraber olmanın faili başka dinî-kültürel sermaye kanallarına yöneltmesiyle bu ilk sermayenin zenginleşmesi de düşünülmeli, ki bu süreçler imanın *doxa*'sını perçinleyici süreçler olabilir) aile-içi toplumsallaşmanın sunduklarından farklı olmasıdır.

Örtünen üniversitelilerin (Göle'yi ve eleştirilerini takiben) çalışma hayatıyla ilgili düşüncelerinde "çocuk bakımı", "iyi bir eş olma", "annelik görevi" gibi temalar üzerinden tipik "aile mitleri"ni yeniden üretmesi, ister dışarıda çalışmayı da olumlayarak olsun (orta-sınıf meritokratik ideoloji), ister ekmek parası kazanma görevini kocaya devretmeyi tercih ederek olsun (orta-sınıf ataerkil ideoloji), faillerin habituslarında belirli bir mantığa işaret eder: Geçmişten onlara miras kalan "aile" kategorisi ile ilgili mitler özellikle bu kurumun ayakta kalabilmek için sermaye birikimine önem vermesi gerektiği olgusuyla birleşir; öte yandan kendini toplumsal değişime ayak uydurmak zorunda hisseden bir mümine fail söz konusudur, geleneğin bağnaz bulunan ögeleri kültürel sermayenin (birincil olarak yükseköğretim) yeni bir dinî sermayeye dönüştürülmesiyle (demokrasi adına politikleşebilen, feminizan tavırlar alabilen, öte yandan ibadetlerini eksiksiz yerine getiren, seküler dünyanın "dinsizliğini" yeren mümine) bu kadınlar Sünni din alanını, alanın pratik mantığından radikal biçimde kopmadan dönüştürmektedirler. 1990'ların iktisadi ve politik süreçleri nasıl kendilerine ait yaşam tarzları talep eden ultra-yuppieler, yukarı doğru hareketli gecekondululular, yeni orta sınıfın uydu kentlere taşınan beyaz yakalıları, vs. yaratmışsa eğitimi, lüks tüketimi, sınıf atlamayı benzer şekilde benimseyen İslâmî kesim de değişimlere uyum sağlamak ve bir adım önde yürümek istediklerinden modernizmin görmek istediği "geleneksel", "geri kalmış" stratejilerden çok farklı stratejiler üretmiler. Solun sorgulaması gereken, bence, bu yukarı doğru hareketli kesimlerin içinden çıkan muhalefetin *öteki* muhalif hareketleri dışlayıp dışlamamak konusundaki nihai tavırları ve dinî aidiyetlerinin bu tavırlara olan etkisidir.

Aileyle, eğitimle, meslek edinmeyle, zenginleşmeyle, vs. ilgili bilinç-dışı bilişsel yapıların İslâmî ya da seküler cemaat(ler) içinde benzer içeriklerle yeniden üretilmesi bir yana, sürekli kendini eğiten genç "bilinçli" müminelerin "cahil", "eğitimsiz", "halk" tabakalarını Allah'a bilinçsizce inandıkları, örtünmenin *gerçek* anlamından bihaber oldukları gibi gerekçelerle suçlamaları dikkat çekici. "Başta kadınlar örtünmenin ne anlama geldiğini bilmiyorlar. Çünkü örtünmeden amaç güzelliği saklamaktır. Görüyoruz, geleneklere bağlı şekilde örtenler boyunları açık, fakat başları örtülü. Biliyorsunuz boynun açık olmaması gerekir. Onların saçları gözükür, kolları kısadır" (alıntı *MM*, 124). Göle, gelenekle hesap-

laşmasını bilen, "geri kafalı" olmadan İslâmî yaşam tarzlarını yayarak Batıcıl paradigmaları "dönüştürmeyi" amaçlayan bu tavrı "devrimci" buluyor. Bense daha önce de belirttiğim gibi olumsuzlamıyor, daha ziyade temkinle yaklaşıyorum: Bu tartışmaların çeşitli sınıfların çeşitli Sünniliklerinin çatışma halinde olduğu din alanının dinamikleri içerisinde anlamlandırılabilecek, dönüşümcü olmaktan çok kategoriler, "sahici" tanımlar, "gerçek" pratikler, "hakiki" direnişler üzerinde kurulacak bir tekelin koz olduğu tartışmalar olarak da anlamak mümkün. Ayrıca sahip olduğu yüksek kültürel sermayeyle direniş kurabilmesi daha muhtemel olan bu kadınların "en alttaki" Müslüman kadınlara karşı empati geliştirmekte zorlanması da düşündürücü.

> Eğer grubun kendisini üreten şeyler sloganın, parolanın veya emrin büyüsü ve topluluğun ete kemiğe bürünmüş halini temsil eden varlığıysa, nasıl olur da sözcü, icat ettiği grup adına, eylemde bulunmak ve konuşmak için tam yetki gücüyle donatılır? [Bourdieu, 1994: 139]

Mümine kendisinde örtünmenin Allah'ın *hakikaten* emrettiği biçiminin *doğru* bilgisi olduğunu iddia ediyor, hatta erkeğin şehvet dolu bakışlarından sakınmak veya kadının güzelliğinin açık seçik görülmesinin sadece kocanın hakkı olduğu etrafında tartışmalar dönüyorsa salt "Kemalistler cephesi"nden gelen tepkiler ve baskılar baz alınarak bu tür bir tanınma siyasetini olumlamak acelecilik olacaktır. Genel anlamıyla "eğitim" bir kez daha önemli olur: Sadece üniversitede edinilen kültürel sermaye değil, diğer örtünen kadınlarla birlikte olunduğunda dolaşıma giren simgesel sermaye, harekete destek veren dinî örgütlerin medyatik ve fiili desteği, baskılar karşısında hareketin dışlayıcı ve kendini üstün görücü özelliklerini besler. Diğer yandan harekete katılan kadınların aynı ilkeleri paylaşıp paylaşmadıkları, hareket-dışı bağlantıları ve aidiyetleri olup olmadığı da hareketin geleceği ve yönelimleri açısından önemli olur.

İster Millî Eğitim bünyesinde, ister Kuran kurslarında olsun; ister kızını dev *shopping mall*'larda gezdirerek ona modern avlanma-toplayıcılık pratiklerini öğreten anne örneğinde, isterse de oğluna geçim sıkıntısı karşısında Allah'a neden ve nasıl dua edilmesi gerektiğini öğreterek modern büyü ritüelleri üreten baba örneğinde olsun yapısal kısıtlamalar -maddi veya simgesel- aynı zamanda olanaklar da sağlasalar "özgür", "özerk" yahut "bilinçli" kategorilerinin kullanımında dikkatli olmak gerektiğine işaret etmektedirler. Aile ve eğitimle edinilen pratik bilginin işleyişi kadının ailesine karşı çıkarak örtünmesindeki gibi *apaçık* bir süreç değildir.

İnanç sadece zihinsel bir süreç değildir, toplumsal hayata katılarak, eyleyerek tamamlanır. Bu açıdan, ister bilişsel yapılardan sözedelim ister pratiklerden, dinin bedenselleştirilmesi alanda farklı kurum, sınıf, grup ve kişilerin mücadelesi sürecinde kurulur. Bu mücadelenin "büyük ödülü" ise maddiyata ve maneviyata dair tanımlar, kategoriler, kelamlar, "kutsal" sözler, tarihi olayların "doğru"

anlatımı, vs üzerinde kurulacak tekeldir. Böylece dinin bedenselleştirilmesi (ya da öz-tüketimi), daha önemlisi dinle ilgili kültürel sermayenin politika alanına "yatırılması" din alanında çeşitli yönlerden daha ayrıcalıklı hale gelmiş failler için "oyun"un önemli bir "kozu" haline gelir.

> Herhangi bir toplumda [dinin] "öz-tüketimi" ya aileler yoluyla "pratik ustalık"ın [practical mastery] neredeyse bilinç-dışı olarak edinildiği bir toplumsallaşma sürecinin sonunda, ya da, bilinçli bir eğitim sürecinde, "öğrenilmiş ustalık" aracılığıyla paylaşılan bir normlar ve değerler bütününün tüm nüfusa tanıtılmasıyla kazanılır. Öte yandan, "kusursuz tekel", sistematik teolojiler gibi, tekil toplumların ihtiyaçlarına kısmen cevap verebilen, ama çoğunlukla evrensellik iddiaları olan, kendinden emin dinî ideolojilerin inşa edilmesini içerir. [Robbins, 1991: 95]

Günümüzde çeşitli Sünniliklerin aileler içinde failin dine dair bir "pratik ustalık" kazanmasıyla kendilerine bir yeniden-üretim kaynağı buldukları aşikardır. Öte yandan, "öğrenilen ustalık"ın edinildiği kaynaklar farklılaştıkça (cemaat/mezhep içi eğitim, Kuran kursu, resmi okul, vs.) din alanı içinde kendi halinde dindarlardan militanlara dek uzanan geniş bir yelpaze oluşur. Günümüzde köktenlaik-köktendinci çatışmasının beslenme damarlarından biri de "öğrenilen ustalık" üzerinde kimin hakimiyet elde edeceği meselesidir: 8 yıllık eğitim projesi, Millî Eğitim'in '80 darbesinden sonra yürürlüğe koyduğu "Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi" dersleri, Kemalist söylemin "hepimiz Müslümanız ama..." muhabbeti, ordunun eğitim kurumlarında sekülerleştirilmiş (Türkleştirilmiş?) bir dinî jargon kullanılmasının (Allah yerine Tanrı demek gibi) karşısında, kızlarla erkeklerin ayrı eğitim gördükleri Kuran kursları, İ-H Liseleri (ve çeşitlemeleri), parti okulları, mahalli eğitim toplantıları ve benzeri kurumlar konumlanırlar; iki "taraf" da İslâm'ın "doğru" bilgisini bedenlere kazımayı amaçlar. Ayrıca hem İslâmî grupların içinde, hem seküler gruplara -Aleviler de dahil- karşı sürdürülen kavganın kurumsal teoloji ekseninde çok önemli bir cephesi daha vardır: Diyanet İşleri ve ona bağlı daire ve örgütler, İlahiyat Fakülteleri, yarı-entellektüel kimlik taşıyan sivil toplum örgütleri kavgayı bürokrasi ve akademi alanına taşırlar. Peşinde olunan "kusursuz tekel"in iki olmazsa olmazı bulunur: Bürokrasinin pragmatik kârlar sunması ve çok fazla sorunun sorulmadığı bir örgütleme sistemi sağlaması, buna ek olarak akademik sermayenin dinî kültürel sermayeye dönüştürülmesiyle meşrulaştırılan skolastisizm ("uzmanlar bilir").

Söylemek istediğim bilinçli veya bilinç-dışı referanslarını Allah'tan alan türban hareketi gibi din-temelli hareketlerin bu mücadelelerden ister istemez etkilendiği. Öte yandan din alanının dinamiklerinin ifşa edilmesi bu tür hareketlerin özdüşünümselliklerine de imkan sağlayacaktır: Pratiklere iştirak eden faillerin "rasyonel" veya "bilinçli" olarak tanımlanamayacak, ama belli amaçlar, yaratıcılıklar, başarılar, felaketler, hatalar içeren eylemleri; farklı Sünnilikler arasındaki (buna Kemalistlerin Sünnilikleri de eklenmelidir) uçurumlar, gerilimler,

güç eşitsizlikleri; ve alanda üretim ve yeniden üretim araçlarını yönlendiren ve faillerin alan içindeki konumlarını korumak ve iyileştirmek için el koymaya çalıştıkları simgesel iktidar.

Faillik inşamızı hatırlayarak bu mücadelelerin içindeki iman sahiplerinin, dışsal güçler tarafından oradan oraya savrulan parçacıklar (afyonlanmış, beyni yıkanmış, geri kalmış, vs) değil, toplumsal mekândaki konumlarına bağlı olarak belirlenmiş sermaye türlerinin taşıyıcıları oldukları söylenmelidir. Bu meyanda örtünen orta-sınıf Müslüman kadının seküler-modernist kamusal alanda ve Sünni-muhafazakar mahremde kültürel sermayenin dağıtım-bölüşüm yapılarını salt kendi mevzisini savunmak uğruna muhafaza mı edeceği, veya kendisinden "tamamen farklı" başka faillerle beraber hareket ederek bu yapıları dönüştürmeye mi girişeceği de önemli bir meseledir. Göle ve Saktanber'in saha çalışmalarında farklı perspektiflerden bizlere sundukları ayrıntılara dikkat edildiğinde örtünme pratiklerinin son tahlilde bir yandan aile, evlilik ve cinsellikle ilgili İslâmî-ataerkil söylemle, öte yandan Sünni monizm ile eklemlendiği görülecektir. Bu kadınlar habituslarına yazılan geçmişle hesaplaşmakta, günümüz koşullarının hem sınırlayıcılığı hem de sağladığı olanaklar üzerinden farklı ve yeni pratikler üretmektedirler, ne var ki "modern olan"a karşı kurdukları "direniş", ana-akım İslâmcılığın erkek-egemen kurumlarının hegemonyası sürdükçe "tepki" olarak kalacaktır.

Dikkati çekmek istediğim bir diğer nokta din alanı içindeki, örtünmenin de bunlardan biri olduğu "kurumsal ayinler". Argümanı aynı olmayan, ama pratik mantığa uyma ve dışsallığı içselleştirme bağlamında homolojik olan bir örnek üzerinden geliştirmeye çalışalım. Orta veya orta-üst sınıftan, kolej mezunu, üniversite öğrencisi, dinle hiçbir ilgisi olmayan, çok zorlarsanız "liberal düşünceli" olduğunu söyleyecek bir genç kadın düşünelim. Örtünen kadın gibi bu kadın da kamusal alanda çeşitli zaman ve mekânlarda bedenini belirli bir tarzda işaretleyecektir, örneğin bedeninin mahremiyeti yerine güzelliğine dikkat çekmek isteyebilir; giydikleri, saç stili, makyajı, vs en başta bu failin farklı tatları olduğunu gösterecektir. Bu kadın da seküler dünyaya ait ayinlerin sembolik erkini içselleştirir: Bir rock konserinde dansederek eğlenirken bedeni konser birlikteliğinin dikte ettiği pratikleri farkında olmaksızın izler, konserden sonra "uygun" bir bar seçilerek "iki tek" atılması gibi eğlence alanının kuralları habitusuna önceden yazılmışlardır. Eğlence alanında mesele "oyunun ruhunu kapma" meselesidir, Hard Rock Café'de müziği ve genel uğultuyu bastırmaya çalışarak "Abi ne işimiz var burda?" diye isyan çığlıkları atan fazla insana rastlamazsınız. Beden açılabilir ya da örtülebilir, "açılma" Mustafa Kemal mitleriyle meşrulaştırılırken "örtünme" Muhammed mitleriyle desteklenebilir, sonuçta bilinçli eylemden öte ayinlerin yeniden üretilmesi geçerlidir:

> Ayinin, doğru biçimde işlemesi için her şeyden önce, failin kendi adına ve kendi yetkesini kullanarak değil de bir elçi olabilme kapasitesi sayesinde eylediğini kesin olarak

> göstermeye yarayan kalıplaşmış semboller aracılığıyla, kendini meşru olarak sunması ve öyle algılanması gerekir. [Bourdieu, 1991: 115]

Burada "elçi olabilme", alanın geçmişi, şimdisi ve geleceğiyle bağlantılı olarak toplumsal mekânda üretilen ve yeniden üretilen konumları ve yatkınlıkları fail düzeyinde temsil etmek anlamındadır.

Kurumsal ayinlerin kendilerine keyfî bir sınır belirleyerek, bu sınırı meşrulaştırma eğilimleri vardır, bunu sınırın keyfî doğasını unutturarak, sınırın meşruiyetinin tanınmasını teşvik ederek yaparlar (Bourdieu, 1991: 118). Ayinden *önceki* toplumsal ve zihinsel düzen ayinden *sonra* daha rafine hale gelir, daha meşru olur, eksik ögeler tamamlanmış olur. Ayinle farklılık kutsanır: Sünnet öncesi "efemine" olarak işaretlenen erkek bedeni sünnet sonrası "has erkek" olur; milletvekili yemin ettikten sonra milletin "hakiki ve yasal" vekili olma özelliğini kazanır; kurdela tepside gelen makasla bir kodaman tarafından kesilmeden fabrika "hizmete açılmış" olamaz; Cumhuriyet'in bir asrın "üç çeyreği" gibi aşkın bir yaşa ermesi törenlerle kutsanmalıdır. Benzer şekilde mümine de bedeninin sınırları gayet keyfi olarak belirlenmiş kısımlarını gizledikten *sonra* "eksiksiz" bir inanan ve seküler kadından daha "özgür", daha "zihni açık" bir kadın olur.

İnançların dağıtım ve dolaşımının siyasî pratik üzerindeki etkilerine işaret etmek için son olarak "iman" meselesi üzerinde duracağım. Saktanber'in (1997: 149) belirttiği gibi İslâm'da inanç kavramı Hıristiyanlık'tan farklı olarak imanın insanların sahip olmaktan çok eylemleriyle yaptıkları bir şey olarak açıklanır. Böylece Müslüman *sadece* inanmaz, Allah'ın varlığına ve Muhammed'in onun elçisi olduğuna şahitlik eder ve bu olumlamasını pratikle, gerçek hayattaki davranışlarıyla tamamlar. İslâm'da imanla ilgili "tasdik" kavramı (gerçeği teyit etme) diğer dinlerden şöyle bir farklılığa işaret eder: Kuran'ın kesinlikle Allah'ın sözleri olduğu, içeriğinin somut gerçeklere işaret ettiği, peygamberin sünneti, ve benzeri temel dinî altyapılar zaten hakikattirler, mümin(e) kişi "evet, evet" *(amin)* diyerek, bu hakikatlere şahitlik ederek, Allah'ın ona gösterdiği hakikati teyit ederek iman eder. Din alanında simgesel sermayenin varoluş koşulu olan "hakikat" kavramının Sünni teolojide üç ögesi vardır: (1) "Hakk" kökü bir taraftan gerçekliğe işaret ederken öte yandan Allah'ın adıdır, böylece iki kavramın ayrılmazlığına işaret edilir. (2) İkinci olarak hakikat "sıdk" kavramını içerir; kendine, diğerlerine ve içinde olunan konuma karşı dürüst, sadık, açık sözlü olmayı ima eder; yalancı olmanın zıddıdır. (3) Son olarak hakikat "sahih olma" ile ilişkilidir, doğru, anlamlı, tutarlı, akla yakın olma (Smith, 1979). Tüm bunlar üzerinden iman mantıksal ve felsefi bir mesele olmanın dışında kişisel bir mesele, kişinin ahlaklı, dürüst bir karaktere ve pratik yaşayışa sahip olup olmamasıyla bağlantılı bir mesele haline gelir.

İmanın bir simgesel sermaye olarak din alanında dolaşımda olmasıyla Al-

lah'ın dininin hakikati tanınır, tasdik edilir, olumlanır ve bu hakikatin dikte ettirdiklerinin gerçekleşmesi için çalışılır. İman kişinin zaten doğru ve hakiki olduğunu bildiği şeye güvenip onu yükseltmek için pratikte çalışması anlamına gelir, çünkü Allah insanların bilmesini izin verdiği şeylere ulaşabilmelerini, onların hem Kendi varlığının, hem de yarattıklarının (mahlukatının) hakikatini bulmasını sağlamıştır. İman, basitçe söylersek, mümin(e)in Allah'ın bu lütfuna olumlu tepkisidir: Kimi inanan doğru ekonomik yatırımlar yapar ve zenginliğini arttırırsa cemaate ve İslâm'a daha faydalı olacağını düşünür, kimisi "küfür" düzenini yıkmak için Allah'ın gazabının taşıyıcısı olur, kimisi sadece ibadetini yerine getirip etliye sütlüye karışmadan Allah inancını gündelik yaşama taşır, kimisi de imanın simgesel şiddetiyle işaretlenmiş tesettürlü bedenini kamusal alanda "zalimlere direnmek" veya "inanç ve eğitim özgürlüğünü savunmak" amacıyla politikleştirir.

Bu iman anlayışının kapalılığa götürecek, biri pratik düzeyde diğeri felsefi düzeyde iki sorununa dikkat çekmek istiyorum. Amacım din-temelli hareketlere Kemalizm'i veya "maddeciliği" eleştirdikleri gibi kendilerini kuran yapıları da eleştirmelerini önermek, zira her kapalı sistem gibi Sünnilik de bu yazı boyunca değinmeye çalıştığım gibi iman veya benzeri söylemsel stratejilerle özdüşünümselliğin önünü tıkama eğilimleri içeriyor.

Birinci sorun, pratiğe dair bir sorun: İmanın kişinin zaten hakikat olarak bildiği şeyin tasdik edilmesi olarak kristalize olması din alanı içindeki bütün pratiklere dışlayıcı, önyargılı bir mantık yazar. Bu mantığın işlemesiyle çoğulcu ve eşitlikçi bir demokrasi özlemleri çatışır: *Öteki* muhalif hareketler, örneğin ateizm (veya eşcinsellik, veya sosyalizm) bir farklılık olarak değil, dışlanması, mümkünse; ortadan kaldırılması, silinmesi gereken bir toplumsal hastalık olarak görülür. Çünkü ateist, "Allah'ın her mahluku" gibi farkında, bilincinde olduğu hakikati, yani Allah denilen, zorunlu olarak varolan, öncesiz sonrasız, tüm kainatı *ex nihilo* yaratmış bir varlığa olan inancı bilinçli, aktif olarak reddetmekle (böyle bir varlığa inanmamak değil, bu varlığa olan inancı reddetmek, bu inanca karşı çıkmak) canavarca bir günah işlemiş olur. Bu mantık, "din-dışı sapkınlıkların" "yerlilik"le alakası olmadığını düşündüğünden, ateizm veya eşcinsellik gibi *tamamen öteki* olan konumları zihinsel bir arıza, ahlaki bir düşkünlük, psikolojik bir eksiklik olarak kurduğundan hemen hemen tüm diyalog kanallarını kapatır. Geleneğin icat edilmesine eleştirel bakmak, dinî *doxa*'yı içeriden sorgulamak yerine kimliğin sınırları dışarıya yöneltilen öfkeyle muhafaza edilir, yeniden yazılır.

İkinci sorun aslında burada girişemeyeceğim çok daha ayrıntılı bir tarihsel ve felsefi çözümlemeyi gerektiriyor, ancak iman anlayışını bu düzeyde sorgulamak aynı zamanda bir önceki paragrafta değindiğim pratik sorunların kaynağına inmek anlamına da geliyor. İslâm'ın yaygın algısında akıl ile iman arasındaki uzlaşmaz bir karşıtlığın yerine tasdikin (veya şehadetin) beyin ve kalple aynı anda

mümkün olduğu kabul edilir.[12] İmanın gerektirdiği teslimiyet ilk bakışta teoloji tarafından sorunsuz olarak resmedilir: Pratikle desteklenmeden önce inancı meşru kılacak önerme ve argümanlar bir taraftan duyularınızla kurabileceğimiz akıl yürütmelerle, diğer taraftan "kalpten gelen" psikolojik bir bağlanmayla oluşturulur. Ancak şu asla sorunsallaştırılmaz: Akıl veya inanç şahitlik etmese de, *zaten* hakikat oradadır, öyleyse inancın nasıl edinildiği, nasıl dağıtıldığı, nasıl yeniden üretildiği, kısacası inancın maddi olanaklılık koşulları önemsizdir. Allah'ın veya Kuran'ın bilgisinin "hakikiliği"ni dert edinmeden (olumlama-yanlışlama amacı gütmeden) bu koşullar üzerinde durmak gerektiğini düşünüyorum.

"Hakikat"in durumu ne olursa olsun, Daniel Kolak'ı (1994: bölüm 3) takiben inanç konusunda ikili bir ayrıma gidilebilir: P önermesine verilen tepkide (a) hissiyata bağlı bir nedenle P'ye inancı olmak ile (b) akıl yürüterek, destekleyici kanıtların varlığı nedeniyle P olduğuna inanmak inanç hakkında farklı tutumlardır. Örneğin destekleyici kanıtlar sizi tam beş kere içkiyi bırakma sözü verip tekrar başlayan dostunuzun altıncı seferde de sözünü tutmayacağına inandırsa da ona olan sevginiz, onun iyiliğini istemeniz yüzünden sözünü tutacağına inancınız tamdır, ona altıncı denemesinde de destek olursunuz. Öte yandan din ile ilgili inançların[13] gündelik hayatın hemen her koordinatına nüfuz etmek gibi bir özellikleri olduğundan bu tür inançlar çerçevesinde muhasebe yeteneği olan tek tek bireylerden ziyade toplumsal yapılar ve ilişki ağları düşünülmelidir. O zaman özellikle (a) türü inançların failleri nasıl olup da psikolojik olarak ikna ettikleri, nesnel kanıtlar sunulmadan doğruluklarına olan itimadın kaynağı araştırmaya değerdir. Öte yandan (b) türü inançların (Allah'ın varlığının akıl ile ulaşılabilecek ispatları -en ünlüsü "tasarım ispatı"dır- ibadetle ilgili akılcı kurallar, dinin gündelik yaşamı ahlaklı ve dayanılır kılmaya yönelik öğretileri, vs. gibi) bir sermaye türü olarak nasıl kullanıldığı, yaşam tarzları üzerindeki yapılayıcı etkisi dikkati çeker.

İnancın bu şekilde sorunsallaştırılması din alanının dinamiklerini daha iyi anlamamızı sağlar: Bizi Bourdieu'nün "pratik ustalık" ve "öğrenilmiş ustalık" dediği, dinle ilgili habitusa yazılan yatkınlıkların öğrenilmişliğini incelemeye götürür; inancın öğretilmesinin pratik mekanizmaları, bu dağıtımdan sorumlu tekil ve kurumsal failler ve dinî pratiklerin mantığının "büyü etkisi", bunlarla birlikte daha iddialı bir "iktidar istenci"ne işaret eden din alanında "kusursuz tekel" mücadeleleri tartışmayı felsefeden toplumbilime taşır. Buradan hareketle din-temelli bir hareketin bu yapılarla ne kadar iç içe olduğu soruşturulabilir.

---

12 Aslında inancın aklın erişemediği, yetersiz kaldığı konularda (metafizik "hakikatler" gibi) devreye girdiğini, ikisinin birbirini tamamladığını savunan, ya da sadece akılla Allah'ın bilinebileceğini savlayan İslâmî okullar da vardır.

13 Aynı durum elbette dinden başka yapılar için de geçerlidir. Serbest piyasa tanrılarına tapan genç (veya orta yaşlı), şehirli profesyoneller çağında yaşıyoruz; "Internet Komünizmi"ne inanan bilgisayar mühendisleri var...

Sonsöz: Sol... Nasıl?

Solun siyasî, ekonomik, askeri açıdan baskın konumlarda olan sınıf ve grupların empoze ettiği, özgür ve adil yaşamı zorlaştırıcı ve kısıtlayıcı pratikleri eleştirmesi, farklılıklar ve/veya en alttakiler tarafından kurulmaya ve yaşatılmaya çalışılan karşı-kamuları (Emirbayer ve Sheller, 1998) desteklemesi vazgeçilemez ilkelerinden biridir elbette, ancak güçsüz olduğu bir dönemde solun (*en azından*, ya da, *sadece*) muhalefet paydasında birleştiği *öteki* toplumsal hareketlere eleştirel bakmayı da bilmesi yararınadır diye düşünüyorum. Her şeyden önce bütün toplumsal hareketlerin siyasî-stratejik açıdan eşit olmadığı açıktır (Miliband, 1991: bölüm 4), bunun yanında demokratik açılımlar için inşa edilecek bir "ortaklaşa hareket" birliği için destek alınacak/razı edilecek hareketlerin iç dinamizmlerini de anlamak gerekiyor.

Seçimlerden sonra sol çatı üzerinde toplanan kara bulutlar moralleri bozsa da herkes kafatasçılığa/cadı avına karşı mücadeleyi sürdürmekte hemfikir sanıyorum. Salt olumlayıcı olmayan çeşitli tanınma siyasetlerinin karşısında nasıl bir konum alınacağı ise hala tartışma konusu. Bu açıdan, İslâmî tanınma siyasetlerinin dönüşüm potansiyellerini (ve *nasıl* bir dönüşüm?) ve (varsa) tahakkümcü eğilimlerini yeterince sorgulamak gerekiyor. Bunun yanında, Türkiye'de sadece tanınmaya vurgu yapan hareketlerden başka acil yeniden-bölüşüm talep ve ihtiyaçları olan gruplar da bulunuyor.

Türban hareketinin toplumbiliminden yola çıkarak din alanının özerk eylemin önüne ne gibi engeller çıkaracağını soruşturmaya çalıştım bu yazıda. Dinî hakikatlerin ve bu hakikatlere dair inançların dolaşımının felsefe düzleminde değil, siyasî pratikler düzleminde ne tür kısıtlamalar ürettiğini incelemeye çalıştım. Elbette ki, tarihi yapan insanların ellerinde sınırlı bir "malzeme" bulunduğu yeni bir haber değildir. Öte yandan "dünyayı değiştirmek" gibi dertleri olanların bu sınırlılığın doğasını iyice araştırmaları gerektiğini sanıyorum: "Dünyayı değiştirmek için dünyayı yapma yollarını, yani, dünyanın algılanış biçimlerini ve çeşitli grupları üreten ve yeniden üreten pratik işlemleri değiştirmek gerekir" (Bourdieu, 1994: 137).

KAYNAKÇA

Alexander, Jeffrey (1995) *Fin de Siecle Social Theory: Relativism, Reduction, and the Problem of Reason*, Verso, Londra ve New York.

Ayata, Sencer (1993) "Continuity and Change in Turkish Culture: Some Critical Remarks on *Modern Mahrem*", *New Perspectives on Turkey*, 9 (Sonbahar), 137-148. [(1997) "'Modern Mahrem' Üzerine", Mürekkep, 8]

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge and Kegan Paul, London.

Bourdieu, Pierre (1985) "The Social Space and the Genesis of Groups", *Theory and Society*, 14 (6): 723-744.

Bourdieu, Pierre (1990) *The Logic of Practice*, Polity Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre (1991) *Language and Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre (1994) *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*, Polity Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre and Terry Eagleton (1992) "Doxa and Common Life", *New Left Review*, 191: 111-121.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loïc J. D. (1992) *An Invitation to Reflexive Sociology*, The University of Chicago Press, London and Chicago.

Bourdieu, Pierre and Wacquant, Loïc J. D. (1993) "From Ruling Class to Field of Power: An Interview with Pierre Bourdieu on La noblesse d'État", *Theory, Culture and Society*, 10 (3): 19-44.

Calhoun, Craig (1995) *Critical Social Theory: Culture, History, and the Challenge of Difference, Blackwell*, Oxford ve Cambridge.

Eagleton, Terry (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford. [Estetiğin İdeolojisi, Göçebe, İstanbul.]

Eagleton, Terry (1998) "Five Types of Identity and Difference", David Bennett (der.), *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity* içinde, Routledge, Londra ve New York.

Emirbayer, Mustafa ve Mische, Ann (1998) "What is Agency?", *American Journal of Sociology*, 103 (4): 962-1023.

Emirbayer, Mustafa ve Sheller, Mimi (1998) "Publics in History", *Theory and Society*, 27 (6): 727-79.

Falk, Pasi (1994) *The Consuming Body*, Sage Publications, Londra ve New Delhi.

Featherstone, Mike (1991) *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications, Londra. [Tüketim Kültürü ve Postmodernizm, Ayrıntı, İstanbul.]

Frank, Arthur W. (1990) "Bringing Bodies Back in: A Decade Review", *Theory, Culture and Society*, 7: 131-162.

Gasché, Rodolphe (1986) *The Tain of the Mirror: Derida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge ve Massachusetts.

Gell, Alfred (1992) *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Berg, Oxford.

Göle, Nilüfer (1986/1998) *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*, Metis, İstanbul.

Göle, Nilüfer (1991/1998) *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Metis, İstanbul.

Göle, Nilüfer (1998) "Islamism, Feminism and Post-Modernism: Women's Movements in Islamic Countries", *New Perspectives on Turkey*, 19 (Sonbahar), 53-70.

Griller, Robin (1996) "The Return of the Subject?: The Methodology of Pierre Bourdieu", *Critical Sociology*, 22 (1): 3-28.

Gronow, Jukka (1997) *The Sociology of Taste*, Routledge, Londra ve New York.

Hamel, Jacques (1998) "The Positions of Pierre Bourdieu and Alain Touraine Respecting Qualitative Methods", *British Journal of Sociology*, 49 (1): 1-19.

Kolak, Daniel (1994) *In Search of God: The Language and Logic of Belief*, Wadsworth Publishing Company, Belmont.

Mahar, Cheleen, Richard Harker ve Chris Wilkes (1990) "The Basic Theoretical Position", Richard Harker, Cheleen Mahar ve Chris Wilkes (der.), *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu: The Practice of Theory* içinde, Macmillan, Londra.

McNay, Lois (1999) "Gender, Habitus and the Field: Pierre Bourdieu and the Limits of Reflexivity", *Theory, Culture and Society*, 16 (1): 95-117.

Miliband, Ralph (1991) *Divided Societies: Class Struggle in Contemporary Capitalism*, Oxford University Press, Oxford ve New York.

Miller, Daniel (1987) *Material Culture and Mass Consumption*, Basil Blackwell, Oxford.

Mouzelis, Nicos (1995) *Sociological Theory: What Went Wrong? - Diagnosis and Remedies*, Routledge, Londra ve New York.

Osborne, Peter (1991) "Radicalism Without Limit? Discourse, Democracy and the Politics of Identity", Peter Osborne (der.), *Socialism and the Limits of Liberalism* içinde, Verso, Londra ve New York.

Özdalga, Elizabeth (1998) *Modern Türkiye'de Örtünme Sorunu, Resmi Laiklik ve Popüler İslâm*, Sarmal, İstanbul.

Robbins, Derek (1991) *The Work of Pierre Bourdieu: Recognizing Society*, Westview Press, Boulder ve San Francisco.

Saktanber, Ayşe (1994) "Becoming the 'Other' as a Muslim in Turkey: Turkish Women vs. Islamist Women", *New Perspectives on Turkey*, 11 (Sonbahar), 99-134.

Saktanber, Ayşe (1997) "Formation of a Middle-Class Ethos and Its Quotidian: Revitalizing Islam in Urban Turkey", Ayşe Öncü ve Petra Weyland (der.), *Space, Culture and Power: New Identities in Globalizing Cities* içinde, Zed Books, Londra ve New Jersey.

Schilling, Chris (1994) *The Body and Social Theory*, Sage Publications, Londra ve New Delhi.

Smith, Wilfred Cantwell (1979) "Faith as Tasdik", Parviz Morewedge (der.), *Islamic Philosophical Theology* içinde, SUNY Press, Albany.

Touraine, Alain (1981) *The Voice and the Eye: An Analysis of Social Movements*, Cambridge University Press, New York ve Paris.

Touraine, Alain (1983a) *Anti-Nuclear Protest: The Opposition to Nuclear Energy in France*, Cambridge University Press, New York ve Paris.

Touraine, Alain (1983b) *Solidarity, the Analysis of a Social Movement*, Cambridge University Press, New York ve Paris.

Touraine, Alain (1987) *The Worker's Movement*, Cambridge University Press, New York ve Paris.

Turner, Bryan S. (1996) *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Sage Publications, Londra ve New Delhi.

Turner, Bryan S. (1992) *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, Routledge, Londra ve New York.

Loti ve Hayal Kadınlar *üzerine bir değini*

*Çiçek Öztek**

Hayal Kadınlar'ın ilginç bir hikâyesi var. Romanın kaynağı, üç kadının Loti'ye planladıkları bir oyun. Sonra bu oyun hayata geçiriliyor ve romanın üç kadın ve Fransız yazardan oluşan dört kahramanı tarafından oynanıyor. Daha sonra her şey romanın baş kadın kahramanı tarafından yazılıyor ve en sonunda Loti tarafından yeniden yazılıyor. Her şey, bir erkek takma adı olan Marc Hélys adını kullanan bir Fransız kadın gazeteci-yazarın iki arkadaşına böyle bir oyun planlama teklifiyle başlıyor. Bu iki kadın baba tarafından Fransız anne tarafından Türk olan İstanbullular; ikisi de iyi eğitim almış, aristokrat kökenli, zengin, monoton hayatlarından sıkılmış, eğlence arayan tipler. Üç kadın Loti'ye bir mektup yazıp onu İstanbul'un uzak sessiz bir köşesinde ayarladıkları bir buluşmaya çağırıyor. Macera duygusuyla Loti bu teklifi kabul ediyor ve yanına Fransız bir erkek arkadaşını da alıp söylenen buluşma yerine gidiyor. Orada bir kadın beklerken üç kadınla karşılaşıyor; bu kadınlar ne adlarını söylüyorlar ne de peçelerini açıyorlar; "bizler sadece üç kara gölgeyiz, sadece üç ruh" diyorlar. Buluşma birkaç Türk askerinin ortaya çıkmasıyla bitiyor; kadınlar aniden kaçıp yok oluyorlar. Daha sonra bu gizemli kadınlar tarafından ayarlanan çeşitli buluşmalar geliyor. Bu buluşmalarda kahramanlarımız bol bol sohbet ediyor; kadınlar yazara Türk kadınının durumunu ve çektiklerini anlatıyor ve ondan Türk kadınları üzerine bir roman yazmasını böylece seslerini tüm dünyaya duyurmasını istiyor. Sohbetlerde bazen bu romanın nasıl bir şey olması gerektiğini de konuşuyorlar. Yazarın İstanbul'daki görevi bitiyor ve ayrılmak zorunda kalıyorlar; iletişimleri Loti'nin üç kadından en çok etkilendiği Cenan'ın (aslında Hélys) mektuplarıyla devam ediyor. Cenan/Hélys bu oyuna bir süre daha devam ediyor; ta ki intihar

---

(*) ODTÜ Sosyoloji Bölümü.

etmeye karar verdiğini bildirdiği mektuba kadar. Bu yazışmalarda bu arada romanın izleğini de yolluyor ve Loti'den yazmasını rica ediyor. Loti ise gerçek yaşanmışları, bu izleği, Hélys'in mektuplarını birleştiriyor; bunlara İstanbul izlenimlerini de ekleyip *Les Desenchantées*'yi yani *Hayal Kadınlar*'ı yazıyor.

Böylece üç katman var karşımızda: Hélys ve arkadaşlarının tasarısı ve bu tasarının yaşantılanması; Hélys'in romanı; Loti'nin romanı.

Loti'nin, kendisine oynanan bu oyunu öğrenemeden öldüğü söyleniyor.

Modernizme karşı egzotisizm

Chris Bongie'ye göre modernizmin karşısında duran egzotisizm, Avrupa modernleşmesi içinde 'kaybolan' kimi değerleri başka yerlerde arayıp 'telafi etme'ye çalışan söylemsel bir pratiktir (Bongie, 1991:4); modern/modern olmayan, uygar/vahşi, aynı/öteki, varolma/yokluk gibi ikilileri kullanır. Egzotisist projede iki ana kaygı vardır: 'otantik deneyim' ve 'özerk birey'. Egzotik özne otantik deneyimlerin içinde kendi bireysel gerçekleşmesini arar durur, ancak kendi öznelliğinin fantazisinin yanılsaması içine düşer (Bongie, 1991:10). Böylece 19. yüzyılın sonunda kolonyalizmin jeo-politik yayılmasıyla egzotik özne kendini kaçınılmaz bir kolonyal durum içinde bulur; sanayileşen, maddeci, çürümüş modern dünyaya bir alternatif arayışı içindeyken hayal kırıklığına düşer; zira kolonyalizm her yerdedir. Egzotiği kolonyalden ayırmanın olanaksızlığı Bongie'nin 'seyahat mantığı' dediği dünya yaklaşımına neden olur; bu, sadece pitoresk ve katıksız olana karşı neredeyse bir obsesyondur; bu mantık egzotiğin kolonyalizm tarihiyle olan bağını görmezden gelir (Bongie, 1991:104). Bu görmezden gelme o kadar da masumane değildir; zira bu nostaljinin nedeni olan bozulma, kirlenme, egzotikliğin yitmesi tam da kolonyalizmin doğrudan bir sonucudur; 'emperyalist nostalji' içinde hüzünle boğulan özne de, ister istemez bu kolonyal tarihin bir parçasıdır. Egzotik özne tarihi olmayan egzotik, vahti, pitoresk bir yerde, günün gerçeklerinden uzakta yaşamak ister; ancak sadece bir süre için. Çünkü bu bir seyahattir onun için ve bir seyyah da manzaraların önünden geçer gider ve seyahatine devam eder.

Pierre Loti de bu seyyahlardan biridir. Diyar diyar gezerken, egzotizm peşinde koşan yazar kimliğiyle, kolonyal deniz subayı kimliği arasında da dolaşır durur.

Loti ve *Hayal Kadınlar*

Julien Viaud, Fransa, Rochefort'da 1850 yılında Protestan bir ailede doğdu. Her ne kadar ailesi eğitimine devam etmesini istediyse de o ağabeyinin yolundan gitmeyi tercih etti ve denizci oldu. Hayatı hep yurt dışı seyahatlerde geçti. Japonya'dan Tahiti'ye, Sénegal'den Türkiye'ye Çin'e, İran'a kadar çeşit çeşit ülkelerde bulundu. Dinî bir eğitimden geçtiği halde hayatının ileri aşamalarında

ateist oldu. Ama ilginç bir şekilde İslâm'a ve İslâm ile ilgili her şeye aşıktı.

Takma adı Pierre Loti ile pek çok egzotik roman yazdı. Bu romanlar genelde otobiyografi, fantezi ve izlenimlerin bir karışımıdır. Pek çok eleştirmen ve biyografi yazarı onu izlenimci bir yazar olarak niteler. Siyasî yazıları da vardır (Loti, *Can Çekişen Türkiye*).

Gezip gördüğü ülkeler arasında Türkiye'nin farklı bir yeri vardır Loti'nin hayatında. O bir 'Türk dostu'dur. Her fırsatta, siyasî yazılarında Türkiye'yi savunmuş ve desteklemiştir; Trablusgarp, Balkan, Birinci Dünya Savaşları'nda ve daha sonra Ulusal Bağımsızlık Savaşı'nda. Bu gün İstanbul'da bir sokağa ve kahveye adı verilmiştir.

Elli kitap yazmıştır (bir bibliyografya için *Can Çekişen Türkiye* adlı kitaba bakınız). Bir Türk kadına aşkını anlattığı *Aziyadé* ilk romanıdır. *Aziyadé*'nin devamı niteliğinde olan *Phantomes d'Orient* (Doğu'nun Hayaletleri) bu aşkın bitişini anlatır. Son romanı olan *Les Desenchantées* (Hayal Kadınlar) ise yine 19. yüzyıl İstanbul'unda yaşayan kadınları anlatır; ama aklı yine hep ilk aşkı Aziyadé'dedir; bu son romanı geçmişe özlem ve göndermelerle doludur. Bu Türk kadınına aşkı tüm hayatını etkilemiş gibi görünüyor; Doğu'ya ve Türkiye'ye olan aşkı da bu aşkla bağlantılıdır belki.

Hemen hemen tüm kitapları kadınlar hakkındadır. Bu konuda birbiriyle çelişen eleştiriler var. *Pierre Loti and the Oriental Women* (Pierre Loti ve Oryantal Kadın) adlı kitabında Irene Szyliowicz, Lefèvre'in şu yorumuna yer vermiş: 'Loti feminizm kültüne cisim vermiştir. O sadece bazı kadınları sevmemiş, kadını sevmiştir.' Öte yandan Leguillan şöyle diyor: 'Loti'nin eserlerinde kadın, kendisinin erkek kişiliğini ortaya çıkarmaya yaradığı sürece vardır.' Daha sert bir takım eleştirmenler Loti'nin kişiliğine saldırıyorlar; ona çocuksu, basit, bencil hatta eşcinsel diyenler var (Szyliowicz, 1988:6-8). Szyliowicz, Loti'nin kadını üç şekilde sömürdüğünü söylüyor: Bölgeye daha iyi nüfuz edip daha iyi anlama şansı elde etmek; eşcinsel ilişkilerini gizlemek; kendine güvenini güçlendirmek ve egosunu tatmin etmek (okurlarına kendinin reklamını yapmak) için (Szyliowicz, 1988:13). Szyliowicz *Hayal Kadınlar*'ı kadının temsil edilişi açısından diğer romanlarına göre farklı bir konuma koysa da ben bu görüşe katılmıyorum. Evet bu roman diğerlerine göre 'en feminist' romanı belki; belki kadınlar daha olumlu özellikleriyle anlatılıyor; ancak bu, benzer stereotiplerin var olmadığı anlamına gelmiyor. Bu romana 'feminist' bir roman diyebilirsek (ki nasıl bir feminizm olduğu tartışılır) bu, romanın aslında bir Fransız kadın tarafından yazılmasından dolayı olabilir ancak.

Bu Fransız kadın, Batılı erkeğe yasaklanan, özellikle bu yasaktan dolayı da onun iştahını kabartan, onu merak, rahatsızlık ve arzu karışımı karmaşık bir ruh haline iten Doğulu kadının dünyasına girip, 'içerisi' hakkında dışarı bilgi veren Batılı kadına bir örnek. Bu kadının anlatısında ise feminist söylemle oryantalist söylemin birleşimini okumak mümkün. Böylece Batılı kadın Batılı er-

kek öznenin merakını tatmin eder ve onun eksiklik duygusunu 'tamamlar'. Doğulu kadının olduğu gibi Batılı kadının da erkeğin eksiğinin 'tamamlayıcısı' olma durumunu devam ettirir (Yeğenoğlu, 1998:74). Batılı, bağımsız, özgür, çalışan, kendi başına seyahat eden, belki de kendine feminist diyen, ya da başkaları tarafından öyle adlandırılan bu kadınlar hem oryantalist söylemi hem de fallusmerkezci söylemi besler, yeniden üretirler. Burada bu feminizmin yanına bir soru işareti koymak gerekir.

Her ne kadar Loti'ye Académie Française üyeliği verildiyse de (bu arada zamanında oldukça tartışmalı bir üyelik olmuş bu; akademiye kabulünde verdiği konuşma skandal olmuş; zira konuşmasına şöyle başlamış: 'Ben hiç okumadım') ve zamanında oldukça ünlü olsa da günümüzde 'birinci sınıf bir edebiyatçı' ya da bir 'klasik' gibi görülmüyor; o bir Balzac değil, bir Flaubert ya da bir Sartre da değil. Bunu Fransız Edebiyatı antolojilerinde, tarihlerinde ve günümüzde Fransa ve Türkiye'deki kitapçıların raflarındaki yerine bakarak söyleyebiliriz. Ancak Loti'yi incelemek kanımca önemli; zira o, *fin de siècle* ruhunun, oryantalist ve egzotisist yazının tipik temsilcilerinden biri. Tabiî zamanın İstanbul'una ait izlenimci resimler sunması açısından da ilginç olabilir.

Hayal Kadınlar kahramanların sohbetlerinden, mektuplarından, İstanbul bahçelerinin, mezarlıklarının, camilerinin, sokaklarının, evlerinin, haremlerinin, mesire yerlerinin, ormanlarının, plajlarının izlenimci ve pitoresk tasvirlerinden oluşuyor. Bir bölümde bir düğün töreni, bir başkasında bir cenaze töreni çok ayrıntılı olarak anlatılıyor. Bir başka yerde 'bir Türk kadınının bir günü' anlatılmış uzun uzun. Bir takım haremler yine çok ince ayrıntılarıyla anlatılmış. Bu tasvirler ya kadınların ağzından (genelde Cenan'ın mektupları aracılığıyla) ya da üçüncü bir anlatıcının ağzından verilmiş; yani, her ne kadar hikâyeyi üçüncü bir şahıs anlatıyormuş gibi görünse de aslında yazar kendi izlenimlerini ve bunların yanı sıra yorumlarını veriyor; bu iki ses o kadar iyi örülmüş ki roman boyunca bir gerçeklik duygusu içine düşüyoruz. Bunlara bir de 'etnografik' bir tonda bilgiler verildiği izlenimi uyandıran parantezler, dipnotlar ekleniyor; bu romandan ayrıymış gibi görünen ama elbette romanın bir parçası olan bölümler romanın gerçeklik hissini artırmaya yarıyor. Yazarın otoritesi her zaman hissediliyor; sanki o her yerde gibi, her yerde, dinleyen, gözleyen ve her mekâna rahatça giren çıkan biri. Bu izlenimci tarz aynı zamanda bir otantiklik duygusu da veriyor.

Roman Batı ile Doğu arasında yapılan sayısız karşılaştırmayla dolu; özellikle de Batılı kadınlarla Doğulu kadınlar, Levantenlerle Müslüman kadınlar arasında; ayrıca mimarî ve yaşam tarzları arasında da karşılaştırmalar yapılıyor. Doğuyu ve Doğulu kadınları temsil eden ve sürekli tekrarlanan kimi temalar çıkıp duruyor karşımıza.

Ana karakterler üç kadın özellikle de Cenan. Ancak bu üçü her birine ufak tefek bir takım farklı karakter özellikleri atfedilmiş olsa da bir bütün olarak da dü-

şünülebilir. Karakterler bir dolu oryantalist stereotiple ve ikili karşıtlıklarla çizilmiş: 'Kara hayaletler', 'zavallı yaratıklar', 'gölgeler', 'siluetler', 'periler', 'üzgün, zavallı, sefil ruhlar', 'gizemli, tutukulu, güzel'; kadın/duygusallık/hapislik/belirsizlik/gizem karşısında erkek/duygusuzluk/özgürlük/tutarlılık/açıklık. Üç kadın genelde adlarıyla değil de, 'hayaletler' olarak üçü bir anılıyor. Bu, aşırı bir genelleme ve kalıplar içine sokmanın bir göstergesi. Romanda geçen tüm kadınlar haremlere 'hapsedilmiş' durumda; kamusal hayat onlara yasaklanmış; bir tür kadınlar arasındaki 'kızkardeşlik' içinde, kadın arkadaşlarıyla ve akrabalarıyla beraber yaşıyorlar. Öte yandan Cenan biraz daha fazla 'karaktere' benziyor; ancak o da her zaman belirsiz, kaygan, değişken, şizofrenik, dengesiz, tutarsız ancak gizemli ve son derece duygusal, hoş, güzel; iyi eğitimli karizmatik bir kadın; okuyor, yazıyor, beste yapıyor, piyano çalıyor; Doğu adetlerinden nefret ediyor, özellikle de kadınların yaşamaya zorlandıkları hayatlardan; Batılı yaşam tarzına büyük bir hayranlık besliyor; 19. yüzyıl Osmanlı koşullarında o bir feminist; ama aynı zamanda oldukça tutucu ve sofu bir kadın; pek çok İslâmî erdemler taşıyor; yaşamının bir döneminde çok gururlu ve aristokrat (üstüne kuma gelmesini kabullenmiyor örneğin) ama başka bir döneminde ise gururu bir kenara bırakıp, kocasını baştan çıkarmak için 'koket odalık' rolüne bürünüyor; başka bir zaman Lhéry'nin önünde, kadınlardan oluşan bir harem toplantısında dans ediyor.

Lhéry'nin karakteri hakkında fazla bir ipucu bulamıyoruz. Yine kadınların ağzından onun çok ünlü ve büyük bir yazar olduğunu öğreniyoruz; özgür, duygulu, egzotik ülkelere seyahat etmeyi ve macerayı seven bir Batılı. Lhéry ikili bir karakter; şapkasını çıkarıp fesini taktığında bir anda Batılı yazar karakterinden, Türk karakterine geçiveriyor. Bu kılık değiştirmeler, Loti'nin farklı özneler arasında gidip gelmesinin somut bir göstergesi; sadece romanda değil, gerçek hayatta da bu küçük, sevimli oyunları sıkça yaptığını biliyoruz (Loti, 1992). Geçmişe özlem ve yaşlanma, ölüm korkusuyla dolup taşıyor. 'Seyahat-mantığı' roman boyunca sürekli hissediliyor. Olayların akışında bir şekilde edilgin; tüm buluşmaları kadınlar ayarlıyor ve yönetiyor; tüm konuşmalarda hep kadınlar egemen; buluşmaları onlar başlatıyor onlar bitiriyor. Sanki her şey bu gelip geçen adama sunulan bir hediye gibi; kadınların hayatına iki yıllığına giriyor ve içinde bir buruklukla ama biraz da kaygısızca onları terk ediyor; romanın ileri bölümlerinde kadınların gizeminin içine girdikçe Lhéry'nin onlara olan ilgisi de azalmaya başlıyor; hatta bu maceradan artık biraz sıkılmaya başlıyor ve sonunda İstanbul'dan biraz duygusuz bir ruh haliyle ayrılıyor.

Kitap kadınlar hakkındaymış gibi görünse de aynı zamanda Fransız yazar Lhéry/Loti hakkında da. Çünkü ikili karşıtlıklar aracılığıyla, kadın kahramanların karşıtı olarak kuruyor kendini; aynı zamanda Lhéry/Loti'ye hayranlık ve minnettarlık içinde yanıp kavrulan kadınların sözleriyle kuruyor kendini.

Romandaki anahtar temalardan biri peçe teması; peçe tüm kadınsı özellikleri kendinde topluyor. Örneğin gizemlilik, bilinmezlik ve hapislik. Bunun karşısın-

da ise Lhéry'nin onu açma arzusu duruyor. Aslında romanın dinamiği Lhéry'nin peçelerini açma ısrarı ve kadınların buna gösterdikleri direnç ve kaçmaları üzerine kurulu. Meyda Yeğenoğlu, bu peçe saplantısının oryantalist anlatılarda bolca karşımıza çıkmasının rastlantı olmadığını söylüyor. Peçe, hem Batı'nın Doğu'ya nüfuz etmesini engelleyen, arkasında Doğu'nun gizlerinin saklandığı düşünülen, böylece karşı konulmaz bir merak ve hatta saplantıya neden olan; hem de 'görülmeden görmeyi' sağlayan, bu özelliğiyle de bir rahatsızlığa neden olan bir giysi ve metafordur. Doğu'nun ve kadınlığın birleştiği peçe, oryantalist söylemle fallosantrik söylemin çakıştığı bir metafor haline gelir (Yeğenoğlu, 1998:48). *Hayal Kadınlar* ise, Lhéry'nin peçeyi açma merakı ve ısrarına karşılık kadınların sürekli bir erteleme, bir kaçış halinde olmaları üzerine kurulu olmasıyla, bu iki söylemin iç içe geçtiği bir romandır.

Mezarlığın kasvetli havası, Lhéry'nin ölmüş olan eski aşkı, yaşlanma ve ölüm korkusu romana hakim. Buna karşılık kadınların gençliği, tazeliği var; ancak kadınlar çok genç, hayat dolu ve güzel oldukları halde, zamanından erken yaşlanıyorlar. Bunun nedeni de zorlandıkları kötü evlilikler; evliliği hayatın sonu olarak görüyorlar. Zaten yazar henüz genç yaşlarında onları öldürmeyi tercih ediyor romanın sonunda.

İstanbul romanda her yerde; farklı mahalleler farklı özellikleri gösteriyor. Örneğin Eyüp, Kasımpaşa gibi Müslümanların yaşadığı mahalleler barış, huzur, sessizlik, ahlâk, ruhanîlik, gizem gibi özelliklerle tasvir ediliyor; öte yandan Levantenlerin ve yabancıların yaşadığı Péra (bu günün Beyoğlu'su) bir hedonizm, maddecilik, çürüme, ahlâksızlık mekânı olarak tasvir ediliyor. Eyüp Doğu'yu, Péra Batı'yı temsil ediyor. Loti'nin İslâmî/Oryantal olan her şeye duyduğu büyük tutku onun İstanbul'un Müslüman mahallelerini tasvir edişinden, 'modern', 'çürümüş', 'uygar' Batı'ya olan nefretiyse Péra'yı tasvir edilişinden anlaşılabilir. Bu, onun Batı'nın kaybettiği egzotik değerleri arayışını gösteriyor; masumiyet, huzur, ahlâk, vs. Ancak kolonyalist kimliği de romanda her yerde var. Romanın sonunda da seyahati sona eriyor ve şehirden ayrılıyor.

Egzotik diyarlar peşinde koşan yazar Loti ve Fransız kolonyal deniz subayı Viaud

Loti'de iki kişi görüyoruz: Egzotik yazar yani egzotik özne Loti ve deniz subayı yani kolonyal özne Viaud. Bu iki öznelliği Loti'nin romanlarında ve siyasî yazılarında bir arada bulabiliriz. Kendini kolonyal koşulların içinde bulan egzotik bir yazar olarak Loti belirsiz ve iki arada bir derede bir duruma düşer. 19. yüzyıl egzotisizmi aynı ile öteki, modernle modern olmayan arasındaki ikili karşıtlığın üzerine oturur ve seçimlerini de her zaman ikinciler yönünde yapar. Ancak kolonyalizmin küresel varlığı bu tür bir egzotik seçeneğin olasılığını ortadan kaldırır.

Bu olasılığın yok oluşu karşısında derin bir üzüntü duyan bir Loti'yle karşılaşırız. Bu *Hayal Kadınlar*'da var olan belirsizliklerden biridir. Baş erkek kahraman, yaşlı Fransız yazar Lhéry, İslâm'a, Doğu'ya ait her şeye hayrandır; huzurlu, sakin, ruhani, ahlâklı insanlar. Ancak İslâmî ve oryantal değerlerle ilgili derin bir karamsarlık ve daha şimdiden bir nostalji içindedir; ona göre İslâm ölmektedir, insanlar Batı etkisiyle zehirlenmektedir. Öte yandan, üç Türk kadın arkadaşının en büyük arzularını kabul eder ve modern Türk kadınını Batı'ya anlatma, onlara tercüman olma işini üstlenir; buysa romanın en baş projesidir. Böylece Lhéry gönülsüzce bu misyonu kabul eder ve *Hayal Kadınlar*'ı yazar. Öte yandan yazar Loti/deniz subayı Viaud Türklerin coşkulu bir dostudur, siyasî yazılarında her fırsatta onların hakkını savunur; bunun yanı sıra büyük Fransız gazetelerinde yazdığı yazılarla Türklerin kültürel ve siyasî savunuculuğunu yapar. *Can Çekişen Türkiye* adlı kitabı *Hayal Kadınlar* zamanında yazdığı siyasî yazılardan oluşuyor ve temel olarak Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'na eğiliyor. Boğaziçi sularına demir atmış bir Fransız gemisinde görevli bir deniz subayı olarak, İtalyanlar'ın Trablusgarp'taki saldırılarını sert bir dille eleştiriyor. Bir İtalyan'ın Loti'ye yazdığı mektup ilginç: Viaud/Loti'ye soruyor, 'Ya Fransa Trablusgarp'a saldırsaydı, ne derdiniz?' Bu soruya anlamlı bir cevap veremiyor ve ona 'bu tür mektuplar düşük sınıf İtalyanlar'dan geliyor' diyerek cevap veriyor. Bu arada bu cevapta bir Fransız milliyetçiliği de sezebiliriz belki.

Yani bu ikili öznelliği içinde taşıyor; egzotisist yazar Loti ve kolonyal subay Viaud (Fransızların o dönemde İstanbul'daki varlıkları masum bir şekilde açıklanamaz; İstanbul o dönemde kolonileşme-öncesi koşullarındaydı diyebiliriz). Bunun izlerini yazılarında bulmak da çok şaşırtıcı olmaz.

Loti/Viaud'nun bu ikili kişiliği *Hayal Kadınlar*'ın başka bir özelliğinde daha görülebilir. Yazarımız roman boyunca iki görünüm arasında gider gelir. Şapkasını çıkarıp fesini takar ve hemen Türk olur; onların mahallelerine gider, camilerin önlerindeki kıraathanelerinde onlarla birlikte oturur, onlarla nargile tüttürür; kimse onun yabancı olduğunu anlamaz; üç kadın arkadaşıyla beraberken "ben ve haremim, şu anda haremiyle dolaşan gerçek bir Paşa gibiyim" der (sonra da Batı'da Türk kadınının haklarını savunur!); daha sonra Batılı kişiliğine geri döner, balolara, elçiliklerdeki partilere gider, Péra'daki lüks evlere gider (bunlardan kötü bahsetse de). Ancak biyografisini yazan yazarlar onun lüksü, elit hayatı, zengin insanları, elçiliklerdeki baloları, eğlenceleri çok sevdiğini söylüyor.

Ancak bu karışıklık sanırım romanlarının sonunda çözülüyor; her zaman egzotik ülkeyi terk ediyor, arkasında kadın hayranlarını büyük acılar içinde bırakarak; hatta genelde bu kadınları romanlarının sonunda öldürüyor. Ve sonra Loti/Viaud öteki uzak, egzotik limanlara başka maceralara doğru demir alıyor.

KAYNAKÇA

Loti, Pierre, *Hayal Kadınlar*, Altın Kalem Klasik Romanlar, (çev.) Can Kayabal.

Loti, Pierrre, *Can Çekişen Türkiye*, Tercüman 1001 Temel Eser, (çev.) Fikret Şahoğlu.

Loti, Pierre (1992) *Le Regard de Pierre Loti*, Casterman, İstanbul.

Szyliowicz, Irene L. (1988) *Pierre Loti and the Oriental Women*, Macmillan Press, Hong Kong.

Bongie, Chris (1991) *Exotic Memories, Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*, Stanford University Press, Stanford, California.

Yeğenoğlu, Meyda (1998) *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press, U.K.

Hegemonik erkeksiliğin gölge oyuncuları: Sinekli Bakkal

*Elif Şafak**

- "Hanımefendi, bir Müslüman kızı, bir Hıristiyanla evlense ne olur?"

- "... Bir şey olmaz. Çünkü kimse nikâhlarını kıymaz, çünkü şeriat bırakmaz."

- "Fakat şeriatı dinlemeseler, evlenseler..."

- "Mahalleli ikisini de taşa tutar."

- "Fakat Hıristiyan kanı olan Müslüman erkek yok mu?"

- "Erkekler başka. O kadarını bilemedin mi?"

Erkeklerin "başka" olduğunu gayet iyi bilen Halide Edip Adıvar, "kaderin, Müslüman bir kızın gönlünü bir kâfire vermesi" hâlinde, bu imkânsız birlikteliğin pekâla mümkün olabileceğini iddia eder; hem de bir Müslüman mahallesinde, *Sinekli Bakkal*'da.[1] İsmi Rabia olan bu Müslüman kız, tıpkı Aliye *(Vurun Kahpeye)*, Handan *(Handan)* ya da Zeyno *(Kalp Ağrısı)* gibi, Halide Edip kadınlarına has güçlü kişiliğiyle romanın çekim merkezidir. *Sinekli Bakkal*'ın kadın kahramanı kendisini hemcinslerinden keskin hatlarla ayıran özellikleri sayesinde "erkekler dünyasına meydan okurken"; yazarı da, onun aracılığıyla, topluma "başka" bir kadın modeli sunar.

Son yirmi yılın kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmaları, böylesi modelleri üreten edebî dünyayı başlı başına bir mücadele alanı olarak görmüştür. Edebiyat, hem nesnesi hem de öznesi olduğu cinsiyet ideolojilerine "görünürlük" kazandırdığı ve dilin mantıksal sınırlamalarının kalktığı noktalarda daha "serbest" hareket etme imkânı sağladığı için, cinsel söylemin iktidarını ve iktidarın cinsel söylemini çözümlemeye çabalayanların gözde çalışma sahalarından biri olagelmiştir.

Edebiyatın çeşitli dallarının, bir yandan toplumsal cinsiyet ideolojilerince yoğrulup, bir yandan da bunların yeniden üretiminde sürekli rol oynarken; aynı

(*) İstanbul Bilgi Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü, ODTÜ Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü.

1 Bugüne kadar 36 baskısı yapılan *Sinekli Bakkal*, ilk kez *The Clown and His Daughter* ismiyle 1935'te Londra'da yayınlandı. Türkçe ilk baskısı 1936'da yapıldı. 1942'de CHP roman ödülünü kazanan *Sinekli Bakkal*, Fransızcaya, İspanyolcaya, Sırpçaya ve Finceye çevrildi. 1968'de filmi yapılan, 1975'te de televizyon için ikinci kez filme alınan romanın bu yazıda geçen tüm alıntıları 1996 baskısına aittir. (*Sinekli Bakkal*, Atlas Kitabevi, 1996, İstanbul.)

zamanda da, söz konusu ideolojik şartlanmaları sorgulamayı mümkün kıldığı vurgulanmıştır. Bu sahada, kimileri Derrida gibi "kadınsı bir yer"den yazmayı ya da Culler gibi "kadın gözüyle okumayı" savunurken; kimileri de, Ellmann gibi, metni yazanın ya da okuyanın değil, metnin cinsiyetine bakmak gerektiğini iddia ederek, Simone de Beauvoir gibi eleştirel feminist kalemlerin yazılarında bile "erkeksi ses"in mevcudiyetini tespit etmiştir (Eagleton [der.], 1994). Ayrıca bu çalışmalarda, sadece ataerkil mekanizmaların, diyelim bir romanda nasıl yankı bulup, yeniden üretildiği üzerinde durulmamış; aynı zamanda, alternatif bir yazı, bir "kadınsı yazı" önerisi de geliştirilmiştir. Sözcüleri arasında Helene Cixous, Madeleine Gagnon, Luce Irigaray, Julia Kristeva,... gibi aykırı düşünürlerin yer aldığı ve ağırlıklı olarak Fransız düşünsel geleneğinden esinlenen bu bakış açısına göre "... erkeklerin egemenliğini sağlamaya uygun bir dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil, bir *écriture féminine*yaratmak gerekir" (Moran, 1994).

Halide Edip Adıvar'a gelince, *Sinekli Bakkal*'da o, "kadınsı yazı"dan ziyade, erkeksi kadın kahraman yaratmayı tercih etmiştir. Buradan hareketle bu yazı, *Sinekli Bakkal* romanına yön veren Müslüman kız-Hıristiyan erkek ilişkisini, kadınsılık ve erkeksilik kodlarının nasıl ve nerelerde üretildiğine bakarak inceleyecektir.

* * *

Rabia, çarpıcı bir tezat oluşturan kişiliklerin kısa süren olaylı aşkından dünyaya gelmiştir. Babası, Ramazan geceleri Karagöz oynatan, maskaralıklarıyla herkesi gülmekten kırıp geçiren ve daha on dokuz yaşında dönemin en ünlü zenneleri arasında sayılan Kız Tevfik'tir. Annesi ise, ibadete ve paraya düşkünlüğüyle nam salmış mahalle imamının kızı, hem kendini hem de etrafını mutsuz edecek kadar çatık kaşlı, asık suratlı, kasvet yumağı Emine. Rabia, değil evlenmek, biraraya gelmeleri bile mucize sayılan anne ve babasının hızla boşanmasının ardından, temelini korkudan alan bir İslâm anlayışının ateşli temsilcisi olan dedesi tarafından yetiştirilir. Zevkin ve sevincin her türlüsüne karşı "dinmeyen bir kin, affetmeyen bir düşmanlık" besleyen, tekmil haz ya da keyif kaynaklarını günah addeden imamın cemaate aşılamak istediği naslar bıçak gibi keskindir. "İşte bunun için yolunun üstünde gülümsemeler dudaklarda donar, kahkahalar kısılır, çocuklar çil yavrusu gibi dağılır" (s. 15). Ancak Rabia, *Sinekli Bakkal*'da ikamet eden diğer çocuklar gibi imamı görünce yolunu değiştiremediğinden, daha küçük yaştan itibaren, günahlar ve yasaklarla örülü bir dünyanın ortasında buluverir kendini. Bu yüzden de, yaşıtları bayram salıncaklarının, kukla oyunlarının ve çocuk olmanın tadını çıkarırken, onun zihni cennet ve cehennem tasvirleriyle meşgûldür. Ne var ki, dedesi, "Dante'yi solda sıfır bırakacak bir dehşetle" Allah'ın kahr-ı gazabının cehennem yolcularına çektireceği azabı ve gerçek bir mümine olmayı başardığı takdirde cennette nasıl mükâfat-

landırılacağını anlatadursun, Rabia'nın nazarında cehennem cennetten çok daha çekicidir. İmama benzeyen, kocaman sarıklı, asık suratlı erkeklerle, annesine benzeyen nursuz kadınların biraraya gelerek, makamı uyku getiren ilahiler söyledikleri cennet, pek sıkıcı bir yer olmalıdır.

Rabia'nın sesinin güzelliğinde ve zekâsının parlaklığında kârlı bir kazanç kapısı keşfeden imamın onu hâfız yapmaya karar vermesiyle birlikte yaşamı yepyeni bir seyir alan çocuk, daha on bir yaşında, İstanbul'un en küçük fakat en yanık sesli hâfızı olarak nam salacaktır. Bundan sonra da, şimdiye değin nasıl yaşıtlarından farklı olduysa, adım adım hemcinslerinden farklılaşacaktır. Üstelik bu farklılık, kadınlardan ziyade erkeklerin gözüyle görüldüğünde değer yahut mânâ kazanıyor olmalıdır ki, Rabia'nın hemcinslerine zerre kadar benzemediğini roman boyunca onunla karşılaşan her erkek ayrı ayrı, uzun uzun dile getirir. Erkekler, "onun konuşmasında, bakışındaki başkalığın, yüzyılların yarattığı yüksek bir medeniyetin eseri olduğunu..." (s.100) kemiklerinde hissederler. Örneğin, Bilal'e göre Rabia, parayla alınan Beyoğlu orospularından değil, ancak nikâhla alınabilen kadınlardandır.

Bununla birlikte, kendi kategorisindeki diğer kadınlara da benzemez. Keza, mahallenin külhanilerinden tulumbacıbaşı Sabit, Rabia'ya sataşmaya kalktığında öylesine "erkekçe" bir tepkiyle karşılaşır ki, bu hadiseden sonra bütün adamlarını etrafına toplayıp, Rabia'nın bildikleri kızlara hiç benzemediğini, bundan böyle kimsenin ona saygıda kusur etmeyeceğini ve bu saygının bir nişanesi olarak istisnasız herkesin ona "Rabia abla" diye hitap etmesi gerektiğini ilan eder. Bu kadarla da kalmaz; hem kendisi, hem de adamları, ne zaman Rabia'nın işlettiği bakkal dükkânının önünden geçseler, fare kadar sessiz olmaya gayret ederler. Benzer şekilde, Selim Paşa'ya göre Rabia, kendi konağında görmeye alıştığı, "durmadan cinsiyetini belli eden, cinsiyetini sömürmeye uğraşan kadınlar"dan tamamen başka, bambaşkadır. O, "kalın sesinde, dik kafasında bir erkeğin gücünü, dengesini" taşır. Hangi sınıftan ya da kesimden olursa olsun, romandaki tüm erkeklerin derhal fark ettikleri bu başkalık, bu "erkeksilik", Rabia'nın fiziksel görünümüne de yansımış olmalıdır ki, vücudu, bir kadın vücudundan çok bir erkeğinkini andırır. Kalçaları tıpkı bir erkek çocuğunki gibi dar, göğüsleri ise göze batmayacak kadar belli belirsiz bir yuvarlaklıktadır. Kısacası, gerek kişiliği gerekse fiziksel görünümüyle Rabia, "Sinekli Bakkal'ın erkek dünyasına meydan okuyan bir bayrak" (s. 87) gibidir.

Şöhreti ve yaşı arttıkça, imamın ve annesinin kıskacından kurtulma fırsatı bulan Rabia, Selim Paşa'nın konağında, yaşamına yön verecek olan insanlarla karşılaşır. İşte tam da bu aşamada Halide Edip Adıvar, imamın korkuya dayalı dindarlığının karşısına alternatif bir İslâm anlayışı çıkartmaya başlar.[2] Tama-

---

2 Halide Edip Adıvar'ın bu alternatif İslâmîİslâm anlayışını nasıl ve niçin sahiplendiğini görmek, onun, Kemalist rejimin din politikalarına yönelik eleştirilerini daha iyi anlamamıza yardımcı ola-

men aşka dayalı olan ve kıyamet korkusu nedir bilmeyen bu İslâm anlayışının romandaki temsilcisi bir Mevlevi dervişi olan Vehbi Dede'dir. Hayatı ilahî bir şaka gibi görüp, kâinatı sevecen gözlerle değerlendiren Vehbi Dede'nin bağlı olduğu Mevlevi tekkesi ise, "şakadan anlamayan, gülmeyen ve güldürmeyen bir yaratılış"tan korkan tüm kişiler için adeta bir sığınak vazifesi görmektedir.

Kıyafetinden tavırlarına kadar her şeyiyle öteki hacılardan, hocalardan ayrılan Vehbi Dede'nin ne denli farklı bir insan olduğu, daha Rabia ile ilk karşılaşmalarında açığa çıkar. Bu karşılaşmada, küçük kız alıştığı üzere el öpmek için atıldığında, Vehbi Dede onu büyük bir insan kabûl ederek Mevlevi selâmı ile selâmlar. Vehbi Dede'nin gerek Rabia'da, gerekse okurda bıraktığı bu ilk izlenimin ardından görülür ki, imamın İslâm anlayışı nasıl korkuyu ve korkutmayı şiar ediniyorsa, kâinatta Hâlik'ın yaratmadığı tek şeyin korku olduğuna inanan dervişin İslâm anlayışı da gücünü aşktan almaktadır. Roman boyunca giderek belirginleşecek olan bu tema, Rabia'nın en sıkıntılı anlarında, en yakınlarından şu tavsiyeyi almasına sebep olacaktır: "Yatarken Vehbi Dede'yi düşün. O sana herkesten çok sükûn verir. Onun dininde azap, cehennem yok" (s. 294).

Sinekli Bakkal okuru, Vehbi Dede ile tanışmasının hemen ardından, Rabia'nın gönlünü kaptıracağı kâfirle, bir İspanyol asilzadesi olan Peregrini ile tanışır. Babasını hiç tanımayan Peregrini'nin hayatına yön ve kişiliğine şekil veren annesi olmuştur; Papa İtalyan olduğu için İtalyan tabiiyetine geçecek kadar koyu bir Katolik olan ve "dinin haricinde hiçbir ihtirasa boyun eğmeyen" annesi. Peregrini ne zaman annesinden bahsetse, kıyaslama yapmaktan kendini alıkoyamaz. "Sen dostum, hiçbir zaman dindar bir Katolik kadının zihniyetini anlayamazsın. Sizin kadınlar daha çok dengeli, daha çok dünya ile ilgilidir" (s. 156). Katolik kadınların dindarlığını marazi bulan Peregrini'nin Müslüman kadınların dindarlığına duyduğu sempati ve saygı, Rabia'yı tanımasıyla daha da pekişecektir.

Geçmişte, annesinin üzerindeki hâkimiyeti ne denli büyük olursa olsun, Peregrini'nin rahip olmaya karar vererek manastıra kapanmasında bundan başka sebepler de rol oynamıştır. Zira Peregrini yirmi dört yaşına geldiğinde, yeryüzünde tatmadığı tek bir haz bile kalmadığından emin olacak kadar nefsini doyurmuş, gönlünü eğlendirmiştir. Rahip olduğunda, artık bıkkınlık veren bu süfli hayatın izlerinden ruhunu tamamen arındırabileceğini sanmıştır. Ne var ki, aradığı içsel huzuru manastırda bulamayınca, buradaki hayatı tam mânâsıyla

---

bilir. Bilindiği gibi, Halide Edip hükümetin dini denetlemesinden büyük rahatsızlık duymuştur. Burada, bu rahatsızlığı açığa çıkartan iki örnek verilebilir. Birincisi, 1922'de 7 İstanbul gazetecisi ve Adnan Adıvar ile birlikte, Gazi Mustafa Kemal'e hilafetin ilgası hakkındaki çekincelerini anlatmasıdır (Yalman, 1997: 910). İkincisi, Halide Edip'in, Güz-1929'da *Yale Review*'da çıkan ve bu konudaki eleştirilerini daha derinlemesine ifade ettiği "Türkiye'de Diktatörlük ve Reformlar" başlıklı makalesidir. Bu makalede, "Türklerin sonunda Kaesar'ın ya da devletin hakkı olan şeyleri teslim ettiklerini", ancak "devletin, Tanrı'nın hakkı olan şeyleri hâlâ elinde tutmasının", hükümetin dine karışmasının ne denli tehlikeli ve yanlış olabileceğini belirtmiştir (Tunçay, 1989: 221).

bir çileye dönüşmüştür. Nihayet, Hıristiyanlıktan soğumasından başka bir işe yaramayan manastır hayatı, zaten bir türlü uyuşamadığı Katolik dünyası tarafından afaroz edilmesiyle noktalanınca, Peregrini de, memleketini ve dinini terk ederek Doğu'ya yönelmiş ve İstanbul'a yerleşmiştir. Bu tebdil-i mekânın sebebini şöyle açıklar: "Batı'nın ruh iklimi bana çok soğuk geldi, doğu ikliminde dinlenme ve şifa arıyorum" (s. 71).

Tam onbeş senedir Müslümanlar arasında, onlardan biri gibi yaşayan Peregrini aradığı şifayı İstanbul'da bulmuş olmalıdır ki, memleketine dönmeyi aklının ucundan bile geçirmez. Zaten o, İstanbul'daki diğer Avrupalı piyano hocalarına hiç mi hiç benzememektedir. "Türkçeyi Türk gibi söyleyen, doğu felsefesini ve kültürünü İstanbul'da en iyi bilenler arasında sayılan" Peregrini, öteki Hıristiyanlardan ve Batılılardan öylesine farklı ve İslâmiyete öylesine yatkındır ki, Vehbi Dede, şu yorumu yapmaktan kendini alıkoyamaz: "Ecdadının İspanyol olduğunu söylüyorsun. Belki Müslümanları İspanya'dan kovdukları zaman Hıristiyan olmuş eski bir Müslüman ailesindensin. Belki de bir gün aslına dönecek, Müslüman olacaksın!" (s.157). Anlaşılan Vehbi Dede'nin bu sözleri, Peregrini'yi uzaktan yakından tanıyan ve tanıdıkça onun gerçek kimliğinden daha çok kuşku duyan hemen herkesin hislerine tercüman olmaktadır.

Rabia'nın Vehbi Dede ile tanışmasında olduğu gibi, Peregrini ile tanışmasında da bir "el öpme krizi" yaşanır. Bu sefer, Peregrini tokalaşmak için elini uzattığında, "kız, belki her uzatılan eli öpmeye alışık olmasından, belki el sıkmak adetini bilmemesinden, belki de Peregrini'nin pürüzsüz Türkçesinden onu Müslüman sanmasından ...(s.49)" uzatılan eli öpüp başına koyar. Rabia'nın bu "alaturka" hareketi, Batı yanlısı Hilmi ve arkadaşlarının yarı alaycı tepkisine yol açarken, Peregrini'nin bir hayli hoşuna gider. Zira böylelikle Peregrini, bu kızın, ders verdiği alafranga zengin kız çocuklarından tamamen farklı bir dünyası olduğunu kavramıştır. "Onların hepsi Avrupa çocuklarının saman kağıdı kopyası gibi idiler; halbuki bu kız, arkasındaki üç sıkı kumral örgüsüyle, açık yüzüyle nohudî yemenisiyle İstanbul şehrinin, medeniyetinin, kültürünün yüzyıllar süren gelişmesinin vücuda getirdiği yerli bir örnek!" (s. 50).

Peregrini'nin bu "yerli" kızı beğenmesi, babasının gözünde "Kâfiristandan esen bir rüzgâra kafasını kaptıran bir fırıldak" olan Hilmi'yi ve onun, en az kendisi kadar Batı yanlısı arkadaşlarını büyük bir şaşkınlığa düşürür. Ne de olsa onlar, Hıristiyan âlemini redderek ve onun tarafından reddedilerek İstanbul'a yerleşen bu asilzadenin dinsizliğini kendilerine örnek almakta, din ile gericiliği bir tutmaktadırlar. "Türk diyarında her değişikliğe, her ileri atılışa dindarları engel gördükleri için kendilerini din baskısından kurtulmuş sayan" bu gençler, Peregrini'yi en çok dinsizliğinden ötürü sevmektedirler. Oysa aslında, "din bir kere insanın kanına girdiği takdirde bir daha çıkmayacağından", Peregrini de din lakırdısı işitmeye, etrafında dindarları görmeye bayılır. Aynı Peregrini, küçük hâfız Kuran okurken adeta büyülenir. Bu dakikadan itibaren de, Rabia'nın dünyasını

keşfedebilmek için can atacağından, öncelikle kızın okuğu âyetlerin mânâsını öğrenmek ister.

> Rab, meleklere, biz dünyaya hâkim olacak birini (adem) göndereceğiz, dediği zaman onlar, biz senin kudsiyetini ilâ, hamdüsena ile meşgûlken, sen oraya fitne ika edecek, kan dökecek bir kimse mi gönderiyorsun, dediler.

Âyetin mealini dikkatle dinleyen Peregrini, adeta bir itirafta bulunurcasına, "beni Allah'ımdan, ruhbaniyetten ve manastırdan ayıran işte meleklerin bu mantığı, bu itirazı olmuştur" (s. 51) der. Burada, Vehbi Dede ile mahalle imamının kişiliklerinde somutlaşan derviş-imam kıyaslaması örtük bir biçimde yeniden yapılırken; "korkuyu yücelten-korkanı alçaltan Müslümanlık" ile "aşkı yücelten-aşığı yücelten Müslümanlık" arasındaki ayırımın önemi bir kez daha vurgulanmış olur. Ancak Halide Edip, böylesi bir ayırımın Hıristiyanların, özellikle de Katoliklerin kendi aralarında da mevcut olup olamayacağına dair hiçbir olumlu ipucu sunmaz. Daha açık bir ifadeyle, meleklerin Peregrini'yi dinden soğutan mantığı, Hıristiyanlığın hem özüne hem de tamamına mâl edilirken; *Sinekli Bakkal* imamının ve benzerlerinin olanca çabalarına rağmen, insana değer vermeyen ve güven duymayan böylesi bir yaklaşımın İslâmiyetle bağdaştırılamayacağı imâ edilir. İlginçtir ki, bağlantılar yerli yerine oturduğunda, söz konusu âyet, Kuran-ı Kerim'den alınmış olmasına rağmen, son tahlilde Hıristiyanlığı eleştirmek üzere kullanılmış olur.

Ne var ki, Vehbi Dede'nin temsil ettiği İslâma saygısı ve alâkası ne denli büyük olursa olsun, Peregrini bir kez yoldan sapmış, dinden çıkmıştır. Bu sebepten ötürü de, Rabia'yı Avrupa sahnelerinde bir Prima Donna olarak düşleyen, "yumuşak gözleri Prima Donnaları sahnelerde şarkı söyleyen bir medeniyetin erişilmez hulyasının özlemiyle" (s.38) sulanan ve böylesine güzel bir sesin, Vehbi Dede'nin "tenten terani"lerine feda edilişi karşısında saçını başını yolan, Batı yanlısı Hilmi ve arkadaşlarının tüm ısrarlarına rağmen, Peregrini önceleri Rabia'ya ders vermeye yanaşmaz. Böylesi bir masumiyete yaklaşmaya dahi hakkı olmadığını düşünür. "... Sezar'ın malını Sezar'a, Allah'a ait olanı Allah'a vermek gerek... Ben Sezar'ın, ben Şeytan'ın toplumundanım. Çocuk Allah'ın, bırakın olduğu yerde kalsın" (s.51-52). Gene de çok geçmeden, fikrini değiştirip Rabia'ya ders vermeyi kabul edecek ve onun, üzerinde nasıl müthiş bir etki bıraktığını itiraf edecektir. "Bu kızı, üstünde iki mum yanan herhangi cami kubbesinin altına koysam, benim gibi kâfirleri bile şaşırtan bir musiki yaratıyor" (s. 76).

Peregrini, kitabın bütün tiplemelerinin teslim ettiği gibi, öteki Hıristiyanlardan alabildiğine farklıdır. Gerçi gâvurdur gâvur olmasına ama "iyi gâvurdur". Onda zaten mevcut olan bu farklılık, Rabia'nın hayatına girmesiyle daha da açığa çıkacaktır. Artık Peregrini tam anlamıyla Müslüman dünyasına dahil olmak, tıpkı bir Müslüman gibi camiye gidip Rabia'yı dinlemek, bilhassa da onu Ayasofya'nın tarihi dekorları içinde görmek istemektedir. Bu uğurda, gâvurluğunun

ve "öteki"liğinin alâmet-i fârikası olan ve Sinekli Bakkal sakinlerinin gözünde "küfürün en özel belgesi" sayılan üç köşeli şapkasını çıkartır, çıkartmakla yetinmeyip bir de yere atar. Bundan böyle, Sinekli Bakkal'a gelirken, şapka değil fes takacaktır. Peregrini bu hâlleriyle öylesine "tanıdık", öylesine "bizden"dir ki, gâvurluğuna yönelik şüpheler artar, kafalar beter karışır. "Yoksa vaktiyle Müslümandın da, sonradan mı gavûr oldun? Tevekkeli bizim dilimizi böyle konuşmuyorsun" (s71). Aslında, Rabia'yı dinleyebilmek için cami cami dolaşan Peregrini, her anlamda "bizim" dilimizi çok iyi konuşmaktadır. Kendisi de bu durumun farkında olmalıdır ki, her fırsatta, İslâmın yarattığı topluluktaki kişiliği kendisine daha yakın bulduğunu ve eğer bir gün illâ da bir din edinmesi gerekirse, bunun muhakkak İslâmiyet olacağını söyler.

Halide Edip Adıvar roman boyunca sık sık Vehbi Dede ile Peregrini'yi karşılaştırır. Vehbi Dede ne kadar sakin ve telaşsızsa, ağır oturaklıysa, Peregrini de o kadar ateşli ve heyecanlı, kıpır kıpır ve uçarıdır. Sanki birinin dinginliği, berikinin huzursuzluğunu kışkırtır. Vehbi Dede, hırpalanmış ama her zaman tertemiz kıyafetleriyle nasıl maddiyattan uzaksa, hayatını kazanmak için çalışmanın ne olduğunu bilmeyen Peregrini de, farkında olmasa da, alıştığı maddî rahatlıklardan o kadar memnundur. Vehbi Dede'de "her şeyi çözmüş"lere has bir sükûnet, Peregrini'de ise "hiçbir şeyi çözememiş"lere has bir tatminsizlik vardır. Biri, aradığını çoktan bulmuştur; öteki, bulamadığını hâlâ aramaktadır. Böylece Peregrini, ne denli "bizden" biri olursa olsun, Vehbi Dede ile kıyaslandığında, kafası ve ruhu karışık bir Batılı olarak kalmaktadır. Her şeye rağmen Rabia, yaşamında son derece önemli roller oynayan ve yaşça kendisinden bir hayli büyük olan bu iki erkekten Peregrini'yi daha çekici bulur; tıpkı küçükken, cehennemi cennetten daha çekici bulması gibi. "Bir karış kız olduğum zamanda bile ben o kâfire varmayı düşünürdüm, efendim. Eğer beni almasa, ömrümün sonuna kadar kocaya varmayacağım" (s. 206). Rabia'nın kararlılığı karşısında, böylesi bir evliliğin mümkün ya da hayırlı olmadığını ona anlatmaya çalışan herkes teker teker pes etmek zorunda kalır. Nasıl şimdiye değin hiçbir kuvvet Rabia'ya yüzünü örtüremediyse, onun Peregrini'ye duyduğu sevginin önüne de kimse geçemeyecektir. Böylece Rabia'nın inadı, çevresindekileri dize, hem de "kırk yıllık gâvuru imana" getirir.

Öte yandan, Rabia ile birlikte olabilmenin yollarını çoktandır arayan Peregrini'nin kafasını kurcalayan tek mesele din farkı değildir. O, Rabia'nın babası yaşında olmaktan huzursuzluk, hatta utanç duymakta, ama gene de hislerini bastıramamaktadır. Oysa, aralarındaki yaş farkı Rabia için hiçbir sorun teşkil etmez. Onu esas kaygılandıran, Peregrini'nin nazarında önemsiz bir ayrıntı olarak kalan sınıf farklılığıdır. "Rabia'ya göre kültür, medeniyet, memleket ve ırk ayırımı, bir dinden olanlar için bir hiç. Fakat sınıf farkı... Buna o, kuduruyordu" (s. 263). Zaten Rabia, Peregrini ile evlendiği takdirde onun servetinden tek bir kuruş bile almamakta, bakkal dükkânından ve hâfızlıktan kazandıklarıyla hem

kendini, hem sürgündeki babasını, hem de babasından yadigâr gördüğü cüce Rakım ile çingene Pembe'yi geçindirmeye kararlıdır. Peregrini'nin ait olduğu sınıf ona o kadar uzak, o denli itici gelir ki, kendisini hiçbir zaman "fukara sınıfından ayırmaması" için Allah'a sürekli dua eder. Rabia'nın daha çocukluğunda imamın anlattığı cenneti çekici bulmamasıyla fukaralığa duyduğu yakınlık arasında bir bağ kurulabilir. Zira, ortodoks İslâmî söylemin çizdiği "cennetin en belirgin özelliklerinden biri de yeryüzünde pek ender bulunan zenginliklerin burada bol bol bulunmasıdır" (Ayt Sabbah, 1986: 121). Bu açıdan bakıldığında Rabia'nın, sâkinlerine bol bol yiyecek ve içeceğin yanısıra her türlü rahatlığı ve doygunluğu sağlayan cenneti istememesi, maddiyatçılığa gösterdiği yoğun tepkiyle bağlantılıdır.

Aralarındaki tüm engelleri karşılıklı uzun uzun düşündükten sonra, nihayet birbirlerine açıldıklarında, Peregrini bir teklifte bulunur. "Böyle şeylere ehemmiyet verilmeyen bir yere gideriz. Siz Müslüman kalınız. Ben hiç bir dinin çerçevesine girmek istemiyorum" (s. 201). Ancak, bir karış kız olduğu günden beri Peregrini ile evlenmeyi düşleyen, aksi takdirde kimseye varmamayı kafasına koyan Rabia, bu teklifi şiddetle reddeder. "... Sinekli Bakkal ona, aşkından da, hatta, dininden de güçlü göründü. Kökleri orada, kendini oradan koparsa, köksüz bir ot gibi kuruyacak" (s. 201). Rabia'nın tutumu, her türlü ihtimali göze almış olan Peregrini'yi şaşırtmak bir yana, içten içe sevindirir bile. Zaten bu kızı köklerine bu denli bağlı, bu kadar yerli ve hakiki olduğu için sevmemiş midir? Öyleyse, söz konusu evliliğin yapılabilmesi ve yürüyebilmesi için gerekli değişiklik Peregrini'den gelmelidir. Her ne olursa olsun, "beni isteyen benim gibi yaşar" (s. 207) diyen Rabia, olduğu şeyi olmayı, durduğu yerde durmayı sürdürmelidir.

Öyle de olur. Peregrini, vaktiyle annesinin oynadığı rolü, şimdi Rabia'nın oynamaya başladığının farkındadır. Zaten, "başka başka dinlerin, harsların, medeniyetlerin mahsulü oldukları hâlde", bu iki kadın arasında büyük benzerlikler olduğunu düşünmektedir. Maddî dünyanın sunduğu mevki, kudret ve şöhret tuzaklarına düşmeyen; asla taviz vermeyen kararlılıkları ve güçlü kişilikleriyle ön plana çıkan ve kendilerine karşı "korkuyla karışık saygı" beslediği bu kadınların her ikisi de, benzer şekilde, Peregrini ile din arasındaki köprüyü kurmaktadırlar. Gerçi Peregrini, "kadın-din bağlantısı"nın geçmişte onu nasıl hüsrana uğrattığını unutmamıştır, ama bu sefer her şeyin bambaşka olduğuna inanmaktadır. Zira, annesinin Hıristiyanlığı ile Rabia'nın Müslümanlığı arasında derin bir fark görür. Hıristiyanlık Peregrini'ye mutsuzluk ve kasvetten başka bir şey sağlamamışken, ömründe ilk defa, "dimağının, ruhunun ve kalbinin birbirleriyle uyum içinde olmasını, birbirlerini kemirmemelerini" Rabia'nın Müslümanlığına borçludur. Bu yüzden de, hiç tereddütsüz kararını verir: "Rabia, Rabia, dinin dinim. İstediğin yerde, istediğin gibi yaşamaya hazırım. Beni kabul eder misin?" (s. 202). Peregrini bunları söyledikten sonra "Rabialaşacağının" ilk işareti olarak, kızın elini öpüp başına koyar. Ardından ekler: "Bir kere annem

beni dünyaya getirdi, bir kere de sen beni bambaşka bir dünyaya getiriyorsun, Rabia. Yeni adım ne?" Rabia hiç düşünmeden cevap verir: "Osman".

Dinler tarihinde sık sık görüldüğü gibi her yeni isim yeni bir kimlik demektir ve Peregrini'ye yeni ismini Rabia'nın vermesi tesadüfî değildir. Bununla birlikte, Peregrini'nin Müslüman olup Osman ismini almaktan duyduğu mutluluğun esas sebebi, bu dinin Hıristiyanlığa olan üstünlüğüne inanmasından ziyade, Rabia'nın buna değeceğinden emin olmasıdır. Rabia için din değiştirmeye, daha doğrusu bir din edinmeye değer, çünkü o öteki kadınlar gibi değildir. "Rabia eski sevgililerine benzemeyen bir sevgiliydi. Onlara karşı içinde en belli başlı his, cinsel tutku! Rabia'ya onu bağlayan bağ, vaktiyle onu anasına bağlayan bağ kadar sağlam." (s. 202) Hiç şüphesiz Rabia, Batı yanlısı Hilmi'nin "erkeklerin hayvanlık tarafını doyurmak için sade zevke, çocuk doğurmaya mahsus birer âlet" diye tanımladığı Doğulu kadınlardan biri değildir. Eğer Rabia, varoluş sebepleri cinsel arzuları tatmin etmekten öteye geçemeyen bu kadınlardan biri gibi gelip geçici bir hevesten ibaret olsaydı, İslâmiyet istediği kadar Hıristiyanlığa üstün olsun, onun için Müslüman olmaya değmezdi.

Rabia, cinsiyetini nasıl yok sayarsa, Halide Edip Adıvar da onun cinselliğini yok sayıyor olmalıdır ki, roman boyunca, sadece Peregrini-Rabia ilişkisinde değil, artık meşru bir nitelik kazanan Osman-Rabia ilişkisinde bile en ufak bir cinsel temas anlatılmaz. Osman'a gelince, o bu durumdan şikâyetçi değildir. Aksine, Rabia'nın geceleri yatmadan evvel, soyunmak için yüklüğe girip, çıplaklığını kocasından saklamak için azami özen göstermesi, hem hoşuna gider, hem de onunla evlenmekte ne kadar isabetli davrandığını bir kez daha ispatlar. Yatak odasında dahi vücudun çıplaklığından ve her türlü cinsel çağrışımdan rahatsızlık duyan Rabia, dışarı çıktıklarında ise adeta hırçın bir tutuculuk sergiler. Evin dışında Osman ne zaman ona dokunmaya kalksa, halkın içinde böyle şeylerin yakışık almayacağını söyleyerek kocasını azarlar, iter. Öte yandan, evlilik Rabia'nın sadece ilkelerinde değil, alıştığı giyim tarzında da temel bir değişiklik yapmaz. O, uzun, bol ve siyah yeldirmesi, belden aşağı düşen beyaz patiska başörtüsü ve her zaman arkaya atılan, hiçbir zaman inmeyen bir peçesiyle, işçi kadınlara benzemekten hoşnuttur. Hoşnuttur, çünkü bu kıyafet onu hem fukara sınıfına yakınlaştırır, hem de, ancak cinsellikleri ve cinsiyetleri sömürüldükçe varolabilen öteki kadınlardan uzaklaştırır.

Peregrini'nin geçireceği değişimin bir başka koşulu da "Rabia'nın dinini kabul etmekle yetinmemesi; onun yaşadığı sokakta, evde, aynı biçimde yaşaması"dır. Her türlü maddi rahatlığa alışmış bir asilzadeyi Sinekli Bakkal'da yaşamaya ikna eden Rabia, bu konuda öylesine katıdır ki, Osman'ın yazlık bir konak edinme planlarını tamamen reddettiği gibi, değil evin, bir-iki odanın bile Avrupaî tarzda döşenmesine karşı çıkar. Sadece yatak odasına iki kişilik bir karyola konmasına ve Osman'ın piyanosu ile tablolarının evin bir odasına yerleştirilmesine razı gelir.

Ancak Osman, ara sıra kapıldığı endişelere rağmen, aslında, Sinekli Bakkal sakinlerinin arasında yer almaktan bir hayli memnundur. Burada kapalı ve gizli bir kıta keşfetmiştir. "Sevimli, özel, teklifsiz ve insancıl bir kıta! Bu dünyayı en önce Rabia'nın Kur'an okuyuşunda sezmişti. O dakika bu dükkânın ve sokağın dışındaki her şey yapmacıklıdır, yabancıdır. Ona öyle geldi ki, bu dar sokakta oturanlar için dünyada tek bir maddi değer yoktur, onlar yalnız kalbe ve manevi servetlere, güzelliklere değer verirler!" (s. 71). Osman, güzellikte yekta bir resmin karşısındaymış gibi bu kenar mahalleyi doya doya seyrederken, yaptığı gözlemlerden, insanların fakirleştikçe özgürleştiklerine dair sonuçlar çıkartır. "... Orada herkesin evi, bahçesi, birer özel ve kapalı kale gibi. En fakir adam, bir ortaçağ derebeyi gibi evinde hür" (s. 216) olduğundan, Osman, Sinekli Bakkal'ın taşına toprağına tapar.

Oysa Osman'ın Sinekli Bakkal'ın bir parçası olabilmesi için, yeterince "bizden" olduğunu ispat etmesi, hatta sürekli yeniden ispat etmesi gerekmektedir. Nasıl Müslümanlık bireysel hissiyattan çok kamusal pratiğe dayalıysa, Osman da yeni kimliğiyle ne derece barışık olduğunu kamusal alanda göstermelidir. Söz konusu kamusal pratik gerekliliğinin yerine getirilmesi için Osmanlı toplum yapısının erkeklere sunduğu iki temel mekândan biri camidir, öteki de kahvehane. Zaten Sinekli Bakkal erkekleri, hiç aksatmadan, her Cuma camiye, her akşamüstü de kahvehaneye giderler. İçlerinde camiye gitmemesi hoşgörülen tek kişi, cüceliğin sağladığı imtiyazlardan faydalanan Rakım'dır. Ancak Osman, vaktiyle, Rabia'nın peşinde cami cami dolaşıp bu alanda rüştünü ispat ettiğinden, şimdi esas sınavını camide değil kahvehanede verecektir. Bu yüzden de, adeta bir görevi ifa edercesine, hemen her akşam mahalle kahvesine gider. Eve döndüğünde de karısına piyano çalar. "Mineur perdelerin, doğu melodilerinin artması onun yeni hayatını ne dereceye kadar benimsediğini gösteren belirtiler" (s. 220) olduğundan, Rabia, Osman'ın Peregrini'den nasıl ve nereye kadar uzaklaşabildiğini, onun piyano çalışından anlar.

Ne var ki, Osman'ın içinde hâlâ bir Peregrini mevcuttur ve bunun en somut delili, onun, gerek Rabia gerekse diğer Sinekli Bakkal sâkinleri gibi her yere yürüyerek gitmeye alışamaması, mahalleliden gizlice arabaya binmesi; başka bir ifadeyle, sınıfsal konumunun kendisine aşıladığı maddî alışkanlıklardan bir türlü vazgeçememesidir. Rabia'nın vaktiyle hissettiği gibi, karı kocanın aralarındaki en temel sorun sınıf farkıdır. Zaten en şiddetli kavgalarını da bu yüzden yaparlar. Ayrıca, bu sınıfsal kopukluk, tıpkı yeni evlilerin oturacakları evin döşenmesi esnasında olduğu gibi, çoğu zaman bir alafranga-alaturka ikilemiyle örtüşüp, daha da palazlanır. Şimdiye değin Rabia'nın bütün dayatmalarına sempatiyle bakıp, bütün arzularını cân-ı gönülden yerine getiren Osman, böyle zamanlarda patlar ve içindeki Peregrini'yi açığa çıkartır. "Neden bu kadar mutaassıpsın, Rabia. Alafranga deyince kendinden geçiyorsun" (s. 274). İşte bu noktada, Halide Edip Adıvar doğrudan doğruya devreye girerek, Rabia'nın savunmasını üstlenir. Yaza-

ra göre, Rabia kesinlikle mutaassıp değildir. Mesele, sadelikten yana olan Rabia ile karmaşaya düşkün Peregrini'nin güzellik ölçülerinin farklı olmasıdır. Bu farklılığın temelinde ise, Doğu ile Batı medeniyetlerinin ebedî kavgası yatmaktadır. "Şimdiye kadar bundan, yalnız müzikten söz ederken haberdardılar. Doğu, tek melodiler medeniyeti. Batı orkestra ve senfoni medeniyeti" (s. 274).

Gene de, piyanosundan zaman zaman yükselen çatlak seslere rağmen, Osman'ın müziğinde Doğu melodileri öylesine baskındır ki, Rabia, bir oğulları olursa onu Robert Kolej'e verebileceklerini söylediğinde, buna şiddetle karşı çıkacaktır. "Oğlunu Sinekli Bakkal olmayan her şeyden esirge, uzak tut Rabia" (s. 240). Doğu'nun geri kalmışlığını seyrine doyum olmayan bir renk cümbüşü addedip korumaya alan ve Oryantalist söylemin en bereketli kaynaklarından birini teşkil eden bu bakış açısı, pek çok tanıdık simanın yanısıra, *Sinekli Bakkal* romanının geçtiği dönemde İstanbul'da ikamet etmekte olan Pierre Loti'nin tavrını çağrıştırmaktadır. II. Abdülhamid döneminde, Osmanlı devlet ve toplum yapısında sarsıcı dönüşümler yaşanırken, "başına fes geçirip eline tesbih alarak nargile içen Loti, Türkiye'yi bu dekor içinde sevmekte, bu görünümü bozacak olası değişikler onu rahatsız etmektedir" (Arda, 1998: 3). Tıpkı Pierre Loti gibi Peregrini de, sevdiği dekorun bozulmasından endişe etmekte, memlekette olup bitenlere kayıtsız kalmakta, felsefeye gösterdiği alâkanın yarısını bile siyasetten esirgemektedir. Ne, Rabia'nın babası Kız Tevfik'in tutuklanıp işkence gördükten sonra ikinci kez sürgüne gönderilmesi, ne etrafındaki insanların hayatlarının memleketteki siyasal ve toplumsal çalkantılarla altüst olması, ne de her şeyi bir gölge oyunu addeden Vehbi Dede'nin bile bu sahte ve fâni dünyanın insanlara nasıl hakiki acılar çektirdiğini fark etmesi,... hiçbir şey, Peregrini'nin, "Sinekli Bakkal olmayan her şey"e karşı takındığı kayıtsız tavrı bozamayacaktır.

* * *

Sinekli Bakkal'da bahsi geçen tüm tiplemeler arasında Kız Tevfik'in çok özel bir yere sahip olduğunu düşünüyorum. Kanımca bu ayrıcalık, Halide Edip Adıvar'ın, bütün roman boyunca, kimi zaman doğrudan doğruya devreye girerek, kimi zaman dolaylı olarak Vehbi Dede'nin ağzından, kimi zamansa öteki kişiliklerin dönüp dolaşıp Vehbi Dede'ye hak vermeleriyle aktardığı bir görüşten kaynaklanıyor: "Bütün varlık, yerler, hatta gökleri dolduran güneş sistemiyle bile birer gölge, geçici birer gölge oyunu!" (s.53).

Ve eğer bu bir gölge oyunu ise, yani II. Abdülhamid saltanatının tüm toplumsal ve siyasal çalkantıları, "hızla Batılılaşma"nın ve "bir türlü Batılılaşamama"nın sancıları, Doğu ile Batı'nın ebedi kavgası, Sinekli Bakkal sâkinlerinin hayatlarının her aşaması, hatta Rabia'nın karabasanları,... eğer herkes ve her şey bu fâni oyununun perdedeki gölgeleriyse, romanda bu gölge oyununu oynatan da Kız Tevfik'ten başkası değildir. Kız Tevfik! Hani şu kestane rengi gözleri kız çocuğu gibi tatlı, çocukluğundan beri herkesi güldüren, daha küçücükken Karagöz takımı-

na Emine ile imamı, yaşlandığında da torununu ekleyen Kız Tevfik. Erkeklerin, mahallelerinde yetişmiş bir gencin yüzüne ladenden ben koyup, kaşına rastık, gözüne sürme çekerek kırıtmasına fena hâlde bozulmalarına rağmen daha on dokuz yaşında dönemin en ünlü zennelerinden biri olmayı başaran Kız Tevfik. "Kalbi ve kafası kadın gibi çalışan", tıpkı bir kadın gibi dilini tutamayıp aklından ziyade duygularıyla hareket ettiği için iki kez sürgüne gönderilen; sorguda "tıpkı bir kadın gibi ağlayıp sızlasa da" bütün bu acıları yaşamasına ve hiç anlamadığı hâlde siyasete bulaşmasına sebep olan erkeğin, rejim karşıtı Hilmi'nin ismini işkencede dahi vermeyen Kız Tevfik. Vaktiyle imamın asık suratlı kızı Emine'nin etrafında pervane olan ve nice fena hadise yaşayıp, nihayet bu tuhaf birliktelikten kurtulduktan sonra dahi ona karşı zaafı herkesçe malûm olan Kız Tevfik.

Kız Tevfik tiplemesini *Sinekli Bakkal*'ın sunduğu kişilikler ve ilişkiler yumağı içinde ayrı bir yere koyduğumuz takdirde, buradan hareket ederek, Rabia-Peregrini ilişkisine dair önceki sayfalarda irdelenen tüm noktaları toparlayabiliriz.

* * *

Tıpkı Kız Tevfik gibi Peregrini de, doğuştan verili kimliğine sadık kalmaz, kalamaz. Batılı olmasına rağmen Doğulu, zengin olmasına rağmen fakir, dinsiz olmasına rağmen dindar, maddiyatçı olmasına rağmen maneviyatçı, alafranga yanlısı olmasına rağmen alaturkacı,...vs. olmaya çalışır. Başka bir ifadeyle, o, olduğu şeyi sürekli yadsıyıp olmadığı şeye öykünen, bu uğurda kılıktan kılığa girip etrafındakilerin asıl kimliğinden şüphe duymalarına yol açan biridir. Bu hâliyle Peregrini, İskenderiyeli Yahudi filozof Philo'nun, İ.Ö. birinci yüzyılda tanımladığı dişi ruhtur. "... dişi ruh, doğan ve ölen şeylere bağlıdır; yetilerini, önüne ne çıkarsa körü körüne yakalamaya çalışan bir el gibi kullanır ve tanrısal düzenin, değişmezliğin ve tamamen kutsanmış mutluluğun yerine, sayısız değişim ve dönüşüme açık yaratılmış şeylerin dünyasının dostluğuna sarılır" (Lloyd, 1996: 45-51).

Kız Tevfik gibi, Peregrini de bu gölge oyununda zenne rolüne çıkmaktadır. Ve nasıl zenne Kız Tevfik, Emine'ye gönlünü kaptırmışsa, zenne Peregrini de Rabia'ya kapılacaktır; daha doğrusu, Rabia Abla'ya! Nikâhla alınan kadınlar kategorisinin içinde başlı başına bir kategori teşkil eden; Sinekli Bakkal'ın erkekler dünyasına meydan okuyan bir bayrak gibi dalgalanan; mahallede kimsenin kendisine ne sataşmaya ne de evlenme teklifi yapmaya cesaret edebildiği; kişiliği, fiziği ve giyimiyle durmadan cinsiyetini belli eden, cinsiyetini sömürmeye uğraşan kadınlar"dan tamamen başka olduğunu ispatlayan; her geçen gün, hem cinselliğinden hem de cinsiyetinden biraz daha uzaklaştıkça, erkeklere has imtiyazlardan giderek daha çok yararlanan Rabia Abla'ya!

* * *

Ne erkeksilik, ne de kadınsılık, mekânsal farklılıkları tanımayacak biçimde evrensel ya da zamansal dönüşümlerden etkilenmeyecek biçimde sabittir. Her

ikisi de, mekâna ve zamana göre farklı biçimler alan bir toplumsal ve bireysel ilişkiler ağı içinde vücuda gelir. Eşdeyişle, bizleri erkeksi ya da kadınsı kılan kodlar doğuştan verilmemiş; toplumsal etmenlerle sonradan şekillendirilmiş, "egemen ideoloji ilkeleri"nce kurulmuşlardır (Coward, 1983: 261). Bu ilişkiler ağı içinde, birinin varlığı ötekinin varlığını gerektirir ve besler. Daha açık bir ifadeyle, kadınsılığın kurgulanabilmesi ve süreklilik kazanabilmesi için erkeksiliğe; keza, erkeksiliğin mevcudiyeti ve meşruiyeti için de kadınsılığın varlığına ihtiyaç vardır. Bununla birlikte, var olabilmek için birbirine böylesine muhtaç olan kategorilerin oluşturduğu ilişkiler ağı, temelde, ataerkil güç ilişkilerinden ayrı tutulamayacağından; erkeksiliğin kodları, sürekli olarak kadınsılığınkilere baskın gelir. Mevcut toplumsal yapıda kadınsılığa atfedilen tüm özelliklerden arındırılarak üstün sıfatlarla donatılan fermanferma erkeksilik, "hegemonik erkeksilik"tir (Cornwall ve Lindisfarne [der.], 1994: 3).

"Hegemonik erkeksilik", gerek somut baskı aygıtlarından çok soyut kanallardan vücuda geldiği, gerekse toplumsal ve bireysel yaşamın hemen her alanına nüfuz edip "normal" addedilen şartlanmalara dönüştüğü için kudretini "görünmezliği"ne borçludur. Onu görünür kılmak, ancak, erkekleri ayrıcalıklı kılan (Halide Edip'in ifadesiyle onları "başka" yapan) öğretilerin, kurumsallaşmış güç ilişkileriyle birlikte düşünülmesi hâlinde mümkündür. Çalışmalarında, egemen cinsel kodların erkek özneyi nasıl kıstırdığına dikkati çeken Victor Seidler'a göre, meseleye böyle yaklaştığımızda, mevcut güç yapılarının dışladığı ya da hiyerarşide alt basamaklara yerleştirdiği kimliklerin, bu mekanizmayla mücadele etmek için geliştirdikleri stratejileri saptayabiliriz (Seidler, 1994).

"Hegemonik erkeksilik", hem erkeği hem de kadını, karşısında tavır almaya zorlar. Bir başka ifadeyle, hegemonik erkeksiliğin belirlediği ve dayattığı toplumsal roller ve kodlar, kadınları olduğu kadar erkekleri de kuşatır. Kadınlar gibi erkekler de bu işleyiş karşısında tutunabilmek için kendilerine bir "yer" edinmek durumundadırlar. Bunun için de, Halide Edip Adıvar'ın gölge oyuncuları, tıpkı seyirciler gibi, mevcut cinsiyet ideolojilerinin kendilerine önceden gösterdikleri yerlere oturmalıdırlar.

Ne var ki, Rabia-Peregrini ilişkisinde, taraflardan her biri ötekine ayrılan yere sızar. Rabia erkeksi kodlara, Peregrini ise kadınsı kodlara yönelir. Ancak, bu yönelişin sonuçları her ikisi için farklı olacaktır. Zira "hegemonik erkeksilik", kadının erkeksileşmesini tasdik ve hatta teşvik ederken, erkeğin kadınsılaşmasını hor görür. Bu noktayı açıklığa kavuşturmak için bir kez daha Kız Tevfik'e bakmak faydalı olabilir. Halide Edip Adıvar, Kız Tevfik'i "Allah'ın serseri kullarından biri" olarak niteler. Bu tanımlama adeta, onun, mahalle delikanlılarını çileden çıkartan kadınsılığını mazur göstermeye çalışır. Gene de sistem onu mazur görmez. Bu yüzden de, bütün roman boyunca türlü acılara gark olan Kız Tevfik, bedel üstüne bedel öder.

"Ruhu ve kafası bir hayli karışık" olan Peregrini'ye gelince, onun kadınsılığı,

Kız Tevfik'in kadınsılığı gibi cezalandırılmaz. Zira, Peregrini'nin kadınsı kodları benimsemesi, gâvurluktan Müslümanlığa geçişini ve tam anlamıyla "bizden" olmasını sağladığından, meşru bir nitelik kazanmıştır. Ancak bu durum onun hegemonik erkeksilikle ilişkisini çok daha karmaşık bir hâle getirecektir. Peregrini'nin bir kez Osman olduktan sonra, özel alandaki kadınsılığı, ancak kamusal alandaki erkeksiliğiyle dengelendiğinde hoş görülebilir. Bir yandan mahalle kahvesine gitmeli, bu sûretle hem yeni edindiği Müslüman kimliğiyle ne denli barışık olduğunu, hem de erkeksilik kodlarını harfiyyen yerine getirdiğini ispatlamalıdır. Bir yandan da, her akşam eve döndüğünde, kurallarını Rabia'nın koyduğu, sınırlarını Rabia'nın çizdiği bir hayatı sürdürmeli, tamamen ona tâbi olduğunu göstermelidir. Kısacası Peregrini, hem kamusal, hem de özel alanda sürekli kendini ispatla yükümlüdür. İronik bir biçimde, çatışan unsurları Müslüman bir kisvede toplayan bu karmaşık yapı, "tek melodiler medeniyeti"nden ziyade, zıtlıkların bileşiminden doğmuş "orkestra ve senfoni medeniyeti"ne yakınlığını korumaktadır.

Rabia'nın hegemonik erkeksilik karşısındaki stratejisi ise onu taklit etmektir. Bu sûretle, hemcinslerinden uzaklaştıkça, onlardan esirgenen saygınlığa ve güce kavuşur. Eşdeyişle, cinselliğinden ve cinsiyetinden feragat ettikçe, ödülü erkeklere has imtiyazlara kavuşmaktır. Bu sayede, Peregrini'yi kocalığına "alabilir".

Son olarak, Halide Edip Adıvar'ın hegemonik erkeksilik karşısındaki stratejisi bir *écriture féminine* yaratmak yerine, erkeksi kadın kahramanlar yaratmaktır.

* * *

Her halükârda, Peregrini-Rabia ilişkisi, bir Hıristiyan-Müslüman, dinsiz-dindar, Batı-Doğu, zengin-fakir, yaşlı-genç, alafranga-alaturka, çağdaş-geleneksel, hareketlilik-durağanlık, karmaşa-nizam ve erkek-kadın ilişkisidir. Ancak, bu karşıt unsurlardan mürekkep bütünü biraz daha derinlemesine irdelediğimizde, "Osman-Rabia Abla" ilişkisi aslında bir "kadınsı erkek-erkeksi kadın" ilişkisidir.

O zaman başa dönelim. Müslüman mahallesinde, bir Müslüman kız Hıristiyan bir erkekle evlenmeye kalkarsa ne olur? Hiçbir şey olmaz. Şeriat nikâhlarının kıyılmasına müsaade etmediği ya da mahalleli her ikisini de taşa tutacağı için değil; tam tersine, erkeklerin "başka" olduğu bir yapıda, kadınsı bir erkeğin erkeksi bir kadının tabiiyetine geçmesi zülf-i yâre dokunmayacağı için.

KAYNAKÇA

Adıvar, Halide Edip (1996) *Sinekli Bakkal*, Atlas Kitabevi, İstanbul.

Arda, İlhan (1998) "Pierre Loti Hakkında Birkaç Söz", P.Loti, *Aziyade*'ye önsöz (1923), (çev.) İlhan Arda, Pera, İstanbul.

Ayt Sabbah, Fetna (1986) *İslâm'ın Bilinçaltında Kadın*, (çev.) Ayşegül Erol, Ayrıntı, İstanbul.

Cornwall, A. ve N. Lindisfarne (der.) (1994) *Dislocating Masculinity*, Routledge, Londra.

Coward, Rosalind (1983) *Patriarchal Precedents*, Routledge, Londra.

Eagleton, Mary (der.) (1994) *Feminist Literary Theory*, Blackwell, Oxford.

Lloyd, Genevieve (1996) *Erkek Akıl*, (çev.) Muttalip Özcan, Ayrıntı, İstanbul.

Moran, Berna (1994) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Seidler, Victor J. (1994) *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory*, Routledge, Londra.

Tunçay, Mete (1989) *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Yalman, Ahmed Emin (1997) *Gördüklerim Geçirdiklerim*, cilt II, Pera, İstanbul.

Türkiye'de Batılılaşma-modernleşme sorunu bağlamında A. H. Tanpınar

*Kürşat Ertuğrul**

"Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi."

A. H. Tanpınar, *Huzur*, s.169

Batılılaşma, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel tarihine yön veren, bu tarih içinde yaşadığı sorunları yaratan süreçlerden biri. Cumhuriyetle birlikte tanzimattan beri, daha çok pragmatik politikaların bir sonucu olarak hukuk, eğitim ve idare yapısında oluşan, Doğu-Batı iki(ci)liği bütünsel bir Batılılaşma projesine dönüşür. Salt iktidar ve kamu alanını düzenleyen, oluşturan normlar, kurumlar ve değerler Batı uygarlığından "alınmakla" kalınmaz aynı zamanda toplumsal ve kültürel yaşam da Batılılaştırılmaya çalışılır. Bu süreç sonunda Batı modernitesi Türkiye sosyo-kültürel alanına "olması gereken" olarak içselleştirilir. Batılılaşmanın siyasal düzeyce bütünsel bir değişim projesine dönüştürülmesi ve bu sürecin yarattığı sorunlar, Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısının ve tarihsel birikiminin "farklılığı" üzerine düşünülmesini de sağlayacaktır. Bu bağlamda ortaya konan görüşlerin ve bu "farklılıkları" kurgulayış ve yaşayış biçimlerinin değerlendirilmesi, Batılılaşma sürecinin modernleşme dinamiklerinin gelişmesi bakımından sınırlı kalışının sosyal ve kültürel yapıdan kaynaklanan kimi nedenlerini saptamak açısından yararlı olacaktır.

Türkiye'de Tanzimattan beri yaşanan "Batılılaşma" süreci içinde "Batı"dan aktarılan teknik, kültürel ve siyasal formların "modern" bir toplum yaratacağı varsayılmıştır. Bir bakıma "Batılılaşma" ve "modernleşme" genellikle özdeş tutulmuştur. Bu sürece ilişkin olarak yapılan değerlendirmelerde "modernlik durumu" özlemi ile yaşanan deneyim örtüştürülmeye çalışılmıştır. Türkiye'de Batılılaşma ile başlayan toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal değişim süreci Avrupa merkezli bir ideal modernite tasavvuru içinden değerlendirilmiş ve sürecin varacağı ideal durum olarak kurgulanmıştır. Örneğin, İlber Ortaylı "tanzimat ti-

---

(*) ODTÜ Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü.

pi"ni tanırnlarken Osmanlı-Türkiye tarihinde modern bilincin ve bireyin ilk örneklerini verir gibidir; "Tanzimat tipi, bizim toplumumuzda kendi kendini yetiştiren, eleştiren ve yeni ufuklar aramaya başlayan insanın ilk örneğidir. Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır; ama geleneği değiştirme geleneği de Tanzimatçılarla başlamıştır denilebilir" (Ortaylı, 218). İlginç bir başka örnek de Tanzimatın yüzüncü yılı için hazırlanan bir kitapta yer alan Z. F. Fındıkoğlu'nun "Tanzimatta İçtimaî Hayat" makalesidir. Bu makalede tanzimatın bir "cihan görüşü değişimine" tekabül ettiği tartışılır. Tanzimat sonrası dönem boyunca gelişen bu değişim siyasal ve sosyal yaşamla, din, kültür ve estetik alanlarında kendini göstermiştir. Bu "yeni cihan görüşünün" ana unsurları "dünyevîleşme" ve "ferdîleşmedir". Yazar 1940 yılından bakarak "eğer bugün yeni Türkiye'de nisbî bir dünyevî hayat telakkiinin, beşeri maksatlarla aşılanan bir millî terbiyenin hakimiyeti gittikçe daha kuvvetle yerleşiyorsa bu, ilmî bakımdan 1839 ve daha önceki başlamış olan bir yenileşme hareketinin eseridir" demektedir (Fındıkoğlu, 658). Oysa her iki örnekte yansıyan "modernlik durumu" özleminin yaşanan deneyimle örtüşemeyecek ölçüde sınırlı kaldığı vurgulanabilir. Bu bağlamda sosyal ve kültürel alanı çevreleyen anlamlar, değerler ve kurumsal biçimlerle "modernlik durumu" varsayımı arasındaki uyumsuzluk noktaları ve bu formların özgüllüğü üzerinde düşünmek gerekiyor. Öte yandan bir ideal olarak modernite tasavvurunu kendi içinden eleştirmek de bu değerlendirmenin bir parçası olmalı. Yani "modernleşmekte" olduğu varsayılan sosyal ve kültürel formları yine bu ölçüt içinden eleştirel olarak değerlendirmek gerekiyor. A. H. Tanpınar'ın eserlerinin bu çıkarımlar için önemli bir kaynak olduğu söylenebilir. Tanpınar romanlarında moderniteye özgü kurum ve değerlerle Osmanlı-Türk kültür alanı arasındaki uyumsuzluk noktalarını yansıtırken (genel olarak "zaman" izleğinde ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde "psikanaliz" bölümlerinde olduğu gibi) aynı zamanda bir özne olarak modernizmle olan sorunlu ilişkisini de dışavurmaktadır. Bu bağlamda Tanpınar, Türkiye'de yaşandığı varsayılan "modernleşme" sürecinin sınırlarını kültürel üretim düzeyinde yansıtır.

Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısını ve bu alanı çevreleyen anlamlar, değerler ve kurumları Avrupa modernitesiyle karşılaştıran farklı arayış ve yaklaşımlarda ortak bir nokta olduğu söylenebilir. Toplumsal düzenin ve kültürel yaşamın bir bütünün parçası olmak fikri üzerine kurulu olduğu vurgusunu bu yaklaşımlarda bulabiliriz. Varoluş, bütün içindedir. Ayrışmış, tikel bir "kendi" bilinci yoktur. Sosyal yaşam farklı düzeylerde oluşan "cemaatler"ce düzenlenirken, kültürel üretim, varoluşu ve dünyayı algılayış, anlamlandırış ve yorumlayış biçimi "bütünleşmek", "bütünleşirken tükenmek", "bütünün içinde erimek, kaybolmak" arayışlarıyla doludur. Bu özellikler farklı bir tarihsel birikimin yansımaları olarak ya da farklı bir "medeniyet alanının" özgüllükleri olarak sunulur. A. H. Tanpınar da Cumhuriyet sonrası yaşanan Batılılaşma sürecinin içinde bu konular üzerine yoğunlaşmış, neredeyse hemen tüm eserlerini bu sorunsala

adamıştır. Bu yazıda Tanpınar'ın romanlarının bu bağlamda değerlendirilmesine bir katkıda bulunmaya çalışacağız.

Oğuz Demiralp, "Tanpınar'ın yapıtındaki izleksel bütünlük"ü ortaya çıkarmaya çalıştığı *Kutup Noktası* kitabında Tanpınar'ın tüm eserlerini kapsayan "acunsal-toplumsal-bireysel" bütünlük arayışını ve bu arayışın büründüğü "kültürel kılıfı", "ölüm içgüdüsüyle ilişki halinde bir ilksel özseverlik mantığının sözdizimi" olarak yorumlamaktadır. Ancak aynı arayışın "bilinç açısından bakıldıkta, yeryüzünde bir birey, bir özne olarak kendini konumlama savaşımı" olarak da yorumlanabileceğini belirtmektedir (Demiralp, 1993). Psikanalitik bir yaklaşım bağlamında Demiralp'in vargılarından ilkinin Tanpınar'ın yapıtından çıkarsanabileceği ancak Tanpınar'ın yapıtının "birey olamayışın" anlatısı olarak da okunabileceği söylenebilir. Aslında toplumsal ve kültürel bütünlük kurgusundan ayrışamayışın, özerk bireyin oluşturulamayışının, öznenin kendi-oluşum sürecine "ilksel özseverlik mantığı" içinden bakmasında ve imgeleminin "rahime dönüş" özlemince belirlenmesinde etkin olduğu vurgulanabilir. Bu sosyo-kültürel yapının Batılılaşma-modernleşme ilişkisini de sınırladığı tartışılabilir. Bu yazıda da Tanpınar'ın *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları üzerinden bu sorunsal üzerinde yoğunlaşacağız. Bu romanlar üzerine yapılan kimi değerlendirmelerde bu sorunsalın gözden kaçırıldığı söylenebilir. Örneğin, Berna Moran *Huzur* romanının "Mümtaz'ın kişisel mutluluğu ile toplumsal sorumluluğunun çatışması" (Moran, 1994: 203) ana fikri üzerine kurulu olduğunu yazmıştır. Ayrıca, romandaki "yoğunluğun, coşkulu bütünlük yaşantısının" Mümtaz'ın "kişisel" mutluluk arayışının bir yönelimi olduğunu belirtir. Bu da Mümtaz'ın "estetizminin" bir sonucudur (*a.g.e.:* 212-3). Yine B. Moran romandaki akışı Mümtaz, Nuran ve Suat "kişilikleri" arasındaki ilişkilerin gelişimi bağlamında açıklar. Oysa bu kişilikler Tanpınar tarafından belirli bir kültür-medeniyet alanının özelliklerinin yoğunlaştırıldığı, vücud bulduğu, sorunlarının yansıtıldığı karakterler olarak geliştirilmiştir. Mümtaz ile Nuran'ın aşkı bile bu *kültüre has*'tır. Dolayısıyla romandaki kişiler arasındaki ilişkileri kendi içinde bir akış olarak (bir aşkın doğup, gelişip, estetçe yaşanıp bir üçüncü kişi tarafından yıkıma uğratılması), değerlendirmek bu kişilikleri içeriklerinden soyut olarak ele almak olacaktır. Bu bağlamda, Mümtaz'ın bir estet ve entelektüel olmasının yukarda çizmeye çalıştığımız sorunsalın tüm yoğunluğu ve saflığıyla yansıtılmasını mümkün kıldığını, Mümtaz'ın bir "küçük burjuva aydını" olarak "estetizmde bulduğu kişisel mutluluk" ile "topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışının" (Moran 222) romandaki temel eksen olmadığını düşünüyoruz.

Romanda yaşananlar İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde İstanbul'da geçer. Anlatılanlar Mümtaz'ın bilinci içinden verilir. O'nun, çevresini, hayatı, yaşadıklarını algılayış biçimi, halet-i ruhiyesindeki değişimler romandaki akışın kendisini oluşturur. Mümtaz bir entelektüel ve estettir, ekonomik sorunları yoktur. O dönem İstanbul'u saran işsizlik ve yoksulluk gibi sorunlar bir vicdan ra-

hatsızlığı vermesinin yanısıra bu sorunları ortadan kaldıracak, "sosyal ve kültürel yapımıza uygun" bir ekonomik düzen arayışları doğurması bağlamında varolurlar. Mümtaz'ın süperegosu, O'nu yetiştiren akrabası, İhsan da bir düşün ve kültür adamıdır; romanda, Osmanlı-Türk medeniyet alanının sözcüsü gibidir. Bu bağlamda bu kültür alanının özellikleri ve Batılılaşma sürecinin bu alan içinde yarattığı sorunlar dolaysız ve saf bir biçimde yaşanır ve aktarılır. Bu kültür alanının en temel motifi "yekpare zaman" anlayışıdır. Zamanın bütünselliği ve tekliği hayatı ve varoluşu anlayış ve yaşayış biçimlerini de kapsar; nesneler kadar iç deneyimler de "bütünün" parçalarıdır. Moderniteyi oluşturan kültürel katmanlardan nesnel ve kendi içinde sürekli ilerleyen zaman kurgusu ve tikel varoluş bu alana yabancıdır. Bu kültürel oluşum zamanın bir yandan toplumsal ve kültürel pratiklerden soyutlanıp, nesnelleştirilmesi bir yandan da yatay bir düzlem içinde ayrıştırılarak ölçülebilir bir "somutluk" kazanmasıyla billurlaşır. İlerleme fikri de bu zaman kurgusu içinde gelişir. "Batı" tarihinin sürekli bir ilerleme olarak yazılmasını ve aktarılmasını mümkün kılan kültürel alt-katman da bu "zaman" perspektifidir. Öte yandan varoluşun dikey bir yoğunlaşma, varlıkta bütünleşme ve bir bütünün parçası olma anlayışı içinde "tüketildiği" bir sosyo-kültürel alan içinde bu "modern" zaman kurgusu ve temsil ettiği sosyo-kültürel gelişim uyuşmazlıklar ve varoluşsal sorunlar yaratacaktır. Tanpınar bu "kültür alanları" farklılığı ve ilişkisi içinde düşünmektedir. "Huzur" daki kişilikler ve ilişkilerde bu alanların özellikleri, özgüllükleri yoğunlaştırılmıştır.

Mümtaz'ın Nuran'a aşkı da Osmanlı-Türk kültür alanının aslî özelliklerini O'nda yoğunlaştırır. O'nu bu kültürün bir "parçası" olarak sever, kendisi de bu kültürün bir taşıyıcısı, parçası olarak, O'nu sever. Nuran "baba tarafından Mevlevi ana tarafından Bektaşidir". Klasik Türk musikisine hakim olduğu kadar, halk türkülerini ve oyunlarını da bilir. Mümtaz'ın Nuran'a aşkının anlatıldığı bölüm bu kültüre has "sevme tarzını" yansıtır:

> Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakarın, nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu üzerinden hiç eksilmeyecek büyük rüzgarında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve bu kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü *bize mahsus*, ta cedlerimizden gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan *sevme tarzı, sevgilide bütün kainatın toplanmasını isterdi* (*Huzur*, s.251) (vurgu eklendi).

Mümtaz, Nuran, İhsan ve arkadaşlarının biraraya geldikleri bir Mevlevi ayinindeki neyzen "Emin Dede" tasviri de bu kültür alanının "şahsiliği" silerek yarattığı yüceltilmiş varoluş biçimini yansıtır. Emin Dede "bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı" (s.310). "O kadar asırlık Mevlevi

terbiyesi onda ferde ait her şeyi silmiş, sanki bu halim, ilhamlı ve sabırlı adamı...bir nevi hüviyetsizliğin içinde eritmişti." O, "maddesinde ve medeniyetinde gizli bir adamdı" (s.312). "Bu kadar büyük bir sanatkarda, herhangi bir sanatkarane edayı, şahsiyetini bir uca taşımış, orada kendi iç fırtınalarıyla yaşamış olmanın verebileceği bir değişikliği aramak beyhude idi" (s.312). "Hayatımızdaki değişikliğe" ve "kendisini ve sanatını muhteşem bir harabe, yahut güneş batması gibi bir şey yapan üstüste inkarlara" rağmen "o herkese karşı dost ve eşitti" (s.313). Tanpınar Emin Dede'yi Batı uygarlığının "en yüksek cihazlarıyla" karşılaştırır:

> bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Liszt, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlanmış bir sofra zanneden iştihaları, ve bunları tek başına yüklenebilmek için imkansız bir Atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda gözönüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üstüste kendi şahsını inkardan ibaretti (*Huzur*, s. 313).
>
> "Sanatlarını bir benliğin behemehal ikrar vasıtası olarak değil, büyük bütünde kaybolmanın tek yolu tanıyan" bu insana bakarak "işte bu şarktı" diye düşünür Mümtaz: "hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz olan şark!" (*Huzur*, s.314).

Romanda bu kültür alemini yaşayan, yaşatan insanların "huzurunu" bozan figür Suat'ta sembolleşir. Suat, ayinin yolculuğuna onun bir parçası olarak katılınların tersine, müziği "çok terbiyeli, çalınan esere ve onu icra için yorulanlara son derece hürmet eden, fakat bütün düşünce hürriyetini kullandığını iyice gösteren -serbest ve hatta zalim bir dikkatle" dinler (s.331). O, bütünleşme yolculuğuna dışsal olarak bakar, "beni sıkan boşluğun etrafındaki o dönüş...fikrisabit halindeki o çırpınma" der (s.338). Bu bağlamda İhsan'la tartışırlar. Suat "velilik değil, hürriyet istediğini" söyler ve İhsan'dan hürriyeti tarif etmesini ister. İhsan "başkaları için istediğimiz nimet"diye tanımlar. Suat "ya kendin, kendin ne oluyorsun" diye sorar ve "hepimiz ayrı ayrı varız" der. İhsan da "sen hepimiz ayrı ayrı varız dediğin anda her şeyi kaybedersin. Varlık tektir ve biz onun parçalarıyız" diye yanıtlar. (s.349) Suat ayrıldıktan sonra "çektiği azaplar" üzerine konuşulur, İhsan "bana ne, benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm" diyerek konuyu kapatır. Ancak Mümtaz, Suat'ın "fikirlerinden hiçbirine iştirak etmemekle" birlikte, "azabını paylaştığını", "onun da realiteleri arasına girdiğini farkeder" (s.406). "Şark medeniyeti"nin varoluşsal formlarıyla "garp medeniyetinin" varoluşsal formları aynı özneyi içinden böler. Önceki dönemlerin kurumlar düzeyindeki Doğu-Batı ikiliği içsel bir ikiliğe dönüşür.

Öte yandan hem İhsan hem Mümtaz birer kültür insanı olarak "garba" kapalı değildirler. Tersine, edebiyatından, müziğine ve resmine kadar o kültürden örnekler romanda yeri geldikçe onların ağzından verilir, zaman zaman yaşananlar bu örnekler bağlamında tanımlanır. Ancak bu kültür ürünleri sadece "sevi-

lir". Onları üreten gerçeklikle, içinde yaşadıkları gerçeklik farklıdır; bu bağlamda aralarında varoluşsal düzeyde geçişkenlik yoktur. Bu nedenle "Batılılaşma" tek başına yetersizdir. İhsan, "garba kendimizi kapatmadan, mazi ile bağlarımızı koruyarak, şarkın en klasik zevkli milleti olarak, kendimize mahsus, şartlarımıza uygun yeni bir hayat kurmanın" gerekliliğini anlatır (s.110-111). Aynı görüşü Mahur Beste romanında İsmail Molla dile getirir. İçinde yaşadıkları medeniyetin iflas ettiği, "gömlek değişmek değil, içten değişmek gerektiği" görüşüne şöyle yanıt verir; "...asıl yaşaması lazım gelen ölmez. O bizim hayatımızdır, o değişir. Değiştikçe de yaratır. Arkasında kendisini yapan kuvvetle o duruyor...fakat ne kadar değişirsek değişelim yapacağımız her yeni şeyde bu memleketin kendisinden gelen bir damga olacaktır" (*Mahur Beste*, s.110-111).

Bu "bize özgü" hayat şekilleri yaratma düşüncesinin sınırları ekonomik üretimin örgütlenmesi düzeyinde açığa çıkar. Hilmi Yavuz'un, S. F. Ülgener'in ortaçağ ahlâk ve zihniyeti üzerine çalışmasına dayanarak, saptadığı gibi "Tanpınar'a göre, Türk toplumuna özgü rasyonel bir sanayileşme, ancak, Ortaçağ Türk-İslâm esnaf loncalarını yeniden-üreten koşullarda 'devamlılık ve bütünlük'ü gerçekleştirebilir." (Yavuz, 1996: 54) Bu model Fransız sağının yirminci yüzyıl başlarında sanayileşmenin doğurduğu toplumsal çözülmelere karşı geliştirdiği sanayi korporasyonları temelinde örgütlenecek "cemaat ideali" modeliyle benzerdir (*a.g.e.*, 40-41).

Öte yandan Tanpınar'ın romanlarında ortaya koyduğu zaman anlayışı ve biçimsel, nesnel, numaralandırılmış zaman anlayışının eleştirisi (özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde açıktır) Henri Bergson'un zaman felsefesiyle birebir örtüşmektedir.[1] *Huzur* romanı da bu perspektiften yazılmıştır. Bergson, "türdeş (homojen) zaman"ın "gerçek süre *(real duration)*"nin mekânsal olarak kurgulanmasının bir sonucu olduğunu söyler. Oysa zaman ve mekân birbirinden farklıdır; zaman bilinç içi niteliksel değişimlerin ardışıklığıyla ilişkilidir, mekânsa niceliksel büyüklüklerin ölçüldüğü, numaralandırıldığı düzlemdir. Bilinç içindeki niteliksel değişimler türdeş ve birbirinden ayrı hallermiş gibi numaralandırılıp ölçülemez. Her değişim, her duygulanım, algılayış, düşünüş biçimi öteki hallere de nüfuz eder, onlara yeni anlamlar kazandırır. Dolayısıyla gerçek süre bütünseldir, sürekli bütün olarak yeniden oluşur; ayrıştırılamaz ve tektir. (Bergson, 1960) Tanpınar'ın genelde zaman üzerine geliştirdiği görüşler ve özelde "bizim" medeniyetimizin kültürel özelliklerini tanımlarken kullandığı zaman anlayışı Bergsoncu zaman felsefesiyle örtüşür. *Huzur*'da zamana dair şunları söylüyor Tanpınar:

---

1 Bu noktada Tanpınar'ın farklı bir kültür alanının özgüllüğü olarak sunduğu bir tasavvur biçimini "Batılı" bir düşünürün aynı sorunsala yaklaşımı içinden geliştirmesi çelişkili gibi görünebilir. Ancak soruna Tanpınar'ı Bergson'un zaman felsefesine yatkınlaştıran yöneliminin kaynakları bağlamında bakıldığında yine Tanpınar'ın, kendisini bir "parçası" olarak gördüğü sosyal ve kültürel yapılar üzerine düşünmek gerekecektir.

> Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman, iki hadde aynlıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi mudil riyaziyesini soktuğu için, *süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için,* ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı geniş ve biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışandan seyre çalışıyordu. Onun için bir ıztırap makinesi olmuştu. Bir itiliş, haydi ölümün ucundayız; her şey bitti. *Madem ki sıfırın bütününü kırdık, adet olmağa razı olduk,* bunu kabul etmek lazım (*Huzur,* s.81) (vurgu eklendi).

Zamanın "içinde kaybolup, geniş ve biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akmak" ile "onu dışarıdan seyretmek"; "sıfırın bütünü" içinde kalmakla "adet olmak" arasındaki çelişki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında açık biçimde yansıtılır. Burada, modernite-zaman ilişkisi, bu ilişkinin modernitenin "eşiğindeki" bir toplumsal-kültürel alan içinde yaşanmasının doğurduğu gülünçlükler ve eğretilikler bağlamında eleştirilir. Bu noktanın da kimi değerlendirmelerde gözden kaçırıldığı söylenebilir. Örneğin, Taner Timur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü "bürokrasiyi rasyonelleştirme amacıyla kurulan bir örgütün bürokrasiyi en yozlaşmış nitelikleriyle artırmasının" bir eleştirisi olarak sunmuştur. Buna göre, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün, romanın yayınlandığı tarihte kurulan Devlet Planlama Teşkilatı'nı sembolize ettiği önerisini getirmiştir (Timur, 1991: 326-327). Şimdiye değin belirtmeye çalıştığımız gibi romandaki temel sorunsalın, amacının tersi yönde gelişen bir kurumsal oluşumun eleştirisi olmadığı, daha çok zaman tasavvuru bağlamında kültür-medeniyet alanı farklılığı üzerine düşünüldüğü görüşündeyiz. Romanın başkişisi Hayri İrdal'ın çocukken yanında çırak olarak çalıştığı "muvakkit" Nuri Efendi'nin zamanla ilişkisi, zamanı yaşayışı, ile Saatleri Ayarlama Ensititüsü'nün temsil ettiği zaman anlayışı arasındaki çelişki, ya da farklılık, bu eleştirinin kaynağını oluşturur. Nuri Efendi'nin zenaati, müstakil bir el işçisi olarak, saat ustalığıdır. Ancak "muvakkit" olmak, bundan da öte, zamanı ayarlamak işidir. (Saatleri Ayarlama Enstitüsü ise "modern" muvakkithanenin bir parodisidir). Nuri Efendi "zamana tasarruf eder", zamana sahiptir. Saat tamirciliği yaparken de işin zevkindedir, keyif ehlidir iş yaparken. Meslek adamı değildir, yani mesleğin dayattığı zamanın içinde değildir. Buna karşın, yani zamana "tasarruf eden" Nuri Efendi'ye zıt olarak, Saatleri Ayarlama Enstitüsü işi ve hayatı zamana tâbi kılma anlayışının uç bir tezahürüdür. Zaman burada nesnel, kendi içinde kendi kurallarınca akan ve iş ve hayata tasarruf eden bir güçtür. Saatleri Ayarlama Enstitüsü bu yabancılaşmanın kurumlaşmasını temsil eder ve bu absürdlük üzerinden modernitenin kurucu unsurlarından nesnel, kendi içinde sürekli ilerleyen homojen zaman tasavvurunun eleştirisini yapar. Ancak bunu modernitenin "eşiğinde" duran "farklı" bir kültür bağlamında yapar ve modern zaman tasavvurunun o kültürle uyuşmazlığından doğan çarpıklıkları dile getirir. Zaman tasavvuru üzerinden yapılan bu eleştirinin Batılılaşma sürecinin Türkiye'nin toplumsal ve kültürel hayatında

yarattığı yüzeyselliğin, çarpıklıkların ve varoluşsal sorunların bir yoğunlaşması olduğu da söylenebilir.

Yazının başında da belirtildiği gibi, Tanpınar'ın romanları Türkiye'de Batılılaşmayla yaşanan sosyal, kültürel ve siyasal dönüşüm içinde "bizim" kültür-medeniyet "alanımızın" özellikleri, "farklılıkları" arayışlarını yansıtır. Bu arayış içinde yaratıcı, yapıcı yönelimlerle beraber, geçmişe dönük ve içe kapatıcı idealleştirmeler de vardır. Nuri Efendi'nin zamanla olan ilişkisinin modernite eleştirisine zemin sağlamasıyla, Ortaçağ Türk-İslâm esnaf loncaları düzenin bir sanayileşme modeli olarak örnek alınması bu ikinci yönelim bağlamında örtüşür. Nuri Efendi ve muvakkithanesi el işçiliğine dayalı "Ortaçağ" zenaat kültürünü temsil eder. Ülgener'in vurguladığı gibi bu kültür içinde el işçiliği ile ortaya konan eser, onu üreten "sanatkar dehasının" "incelmiş ruhunu" yansıtır. Bu ince ruh "ağır bir olgunlaşmanın mahsulüdür" ve bu bağlamda sanat, "aşağıdan yukarıya doğru bütün basamakları sabırlı, temkinli adımlarla teker teker aşılacak bir tekamül merhalesidir". Bu tekamülün ilk şartı ise "zamandır": "Sanatkar zevkinin kendi içinde yetişme ve olgunlaşması gibi, onun dışarıya, maddî eşyaya boşalma ve billurlaşması, yani istihsal ameliyesi de zamana mütevakkıftır" (Ülgener, 1951: 79-80) (vurgu orijinal). Bu tekamül ve yaratı süreci içinde zamana "tasarruf edilir", zaman bu "süre"nin yaşanmasının, tüketilmesinin kendisi olur.

Tanpınar'ın romanlarında yansıtmış olduğu bu özgül kültür alanı tasavvurunun "modernlik" durumuyla bir gerilim ya da uyuşmazlık içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar, zamanın sürekli ilerleyen, nesnel ve ayrışmış bir numaralar dizini olarak varoluşu düzenlemesinin "absürd" olarak görünebileceği bir toplumsal yapı ve kültürel alan kurgusu içinden bakmaktadır. Bu kurgu içinde, öznenin bir sosyal ve kültürel bütünün parçası ve taşıyıcısı olduğu, "kendi"siyle sosyal ve kültürel olan arasında göreli olarak dışsallaşmış, "özerk" bir ilişki kuramadığı, toplum içi ayrışmanın sınırlandığı bir yapı görülmektedir. Zamanın "sıfırın bütününden" koparılıp "adet" haline getirilmesiyle öznenin toplumsal bütünden kopup "birey" haline gelmesi aynı sosyo-kültürel sürecin farklı veçheleridir. Tanpınar, Türkiye sosyo-kültürel alanında sürecin bu bütünselliğinin oluşamamış olmasından doğan varoluşsal sorunları, kendisinin de "yaşadığı gibi", dile getirir.[2] Bu anlatım Türkiye'de Batılılaşma sürecinin modernleşmeyle örtüşemeyeşinin bir dışavurumu olarak da görülebilir. "Batılı" formların edinilmesiyle onları yaşatması beklenen toplumsal ve kültürel dinamiklerin gelişimi arasında bir örtüşmezlik vardır. Huzursuz edici bir örtüşmezlik...

---

2 Orhan Pamuk da Tanpınar'ı "modernizmden haberdar bir cemaat adamı kimliği" olarak ele alıyor. Bu "ikilem" içinde yaşamasının edebiyat içindeki tutumunu belirlediğini ve bunun "modernist" ol(a)mamasının temel nedeni olduğunu tartışıyor.

KAYNAKÇA

Bergson, H. (1960) *Time and Free Will*, Harper Torchbooks, New York.

Moran, B. (1994) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, I. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul.

Demiralp, O. (1993) *Kıtıp Noktası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Fındıkoğlu, Z. F. (1940) "Tanzimatta İçtimai Hayat", *Tanzimat*, Maarif Matbaası, İstanbul.

Ortaylı, İ. (1983) *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Hil Yayın, İstanbul.

Pamuk, O. (1995) "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Defter*, 23. Sayı.

Tanpınar, A. H. (1995) *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (1997) *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (1998) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Timur, T. (1991) *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Afa Yayınları, İstanbul.

Ülgener, S. F. (1951) *İktisadi İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri*, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul.

Yavuz, H. (1996) *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*, Boyut Yayınları, İstanbul.

Ege Üniversitesi kültür çalışmaları semineri: Diyalog ve farklılık (kakafonik sessizlik?)

*Didem Danış**

Bu yıl İzmir'de üçüncüsü düzenlenen Kültür Çalışmaları Semineri, İngiliz Kültür Heyeti (British Council), Birleşik Devletler Enformasyon Servisi (United States Information Service), Türkiye Amerikan Çalışmaları Derneği (American Studies Association of Turkey) ve ev sahibi Ege Üniversitesi Amerikan Kültür ve Edebiyatı ile İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümlerinin ortak çalışmasıyla gerçekleştirildi. 12-14 Mayıs tarihleri arasında, ABD, İngiltere ve Türkiye'den akademisyenlerin katıldığı seminerde "Diyalog ve Farklılık" teması çerçevesinde edebiyattan sosyolojiye, tarihten iletişime pek çok farklı alanda otuza yakın sunuş yapıldı.

İzmir'deki toplantı, son yıllarda dünyada ve Türkiye'de sorgulanmaya başlanan sosyal ve beşerî bilimlerin örgütlenmesi, toplum ve akademi ilişkisi, Batı-merkezci yaklaşımlar gibi konular üzerine bir kez daha düşünülmesine vesile oldu (her ne kadar bu düşünce egzersizi tek tek kişilerin kendi zihinlerinde oluşmuş ve toplantı sırasında yüksek sesle dile getirilememiş olsa da). Geçtiğimiz yıllarda, Wallerstein'ın başkanlık ettiği Gulbenkian komisyonunun, "sosyal bilimleri açın" başlıklı çalışması, sosyal bilimlerin kuruluşu, geçirdiği dönüşümler, toplum ve siyasetle ilişkisi gibi konular üzerine Batı'da bir tartışma başlatmıştı. Bu kitap Türkiye'de de 1996'da, Metis Yayınları'nca basılmış ve akademiiçi ve dışı bazı ortamlarda Türkiye'deki sosyal bilimlerin konuşulduğu bir dizi toplantı yapılmıştı.

19. yüzyıldan başlayarak Batı akademisinde (dolayısıyla tüm dünyada) ayrışmacı bir yapı hakim oldu: Bir yandan ekonomi, sosyoloji, siyaset bilimi, tarih gibi disiplinlerin birbirinden ayrı ve kendi içlerinde türdeş olduğu vurgulanıyor, diğer yandan sosyal bilimler ile beşerî bilimlerin iki ayrı alan olduğu iddia edili-

---

(*) İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, ODTÜ Sosyoloji Bölümü.

yordu. İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan itibaren, ve özellikle son yirmi yılda, bu katı ayrımların sorgulanması ve bu disiplinlerin bir arada olabileceğine dair tartışmalar, bölge araştırmaları (Afrika, Asya, Orta Doğu çalışmaları gibi) ve disiplinlerarası programların (kadın çalışmaları, iletişim araştırmaları gibi) ağırlık kazandığı yeni bir akademik örgütlenmeye yol açtı.

Bu trendin, 1960'lara ve 1970'lere dek Chaucer, Milton ve Shakespeare'inkiler gibi klasik metinler üzerinde, daha önce yapılmış binlerce okumaya rağmen, umutsuzca, henüz söylenmemiş yeni bir şeyler bulmaya çalışan Amerikan ve İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümleri için de geçerli olduğu söylenebilir. Batı'daki edebiyat bölümleri, 1960'larla beraber kendilerine bakir bir araştırma alanı sunan ve özgünlük darboğazını aşmalarını sağlayan yeni bir alan olarak azınlık edebiyatı, kadın edebiyatı ve sömürge edebiyatı gibi konulara ve "kültür çalışmaları" olarak tanımlanabilecek yeni bir alana yöneldiler. Elbette bu yöneliş, o dönemde hız kazanan, 1968 gençlik hareketi, feminist uyanış, yükselen zenci hakları talepleri gibi toplumsal hareketlenmelerle ve çok kültürlülük, siyasî doğruculuk gibi yeni söylemlerle karşılıklı etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Batı Edebiyatı bölümlerinin kültür çalışmalarına yönelmesi, sosyoloji, antropoloji, felsefe, tarih gibi dallarla yakınlaşmasını da beraberinde getirdi. Böylece üzerine laf söylenebilecek, "orijinal" çalışmalar yapılabilecek daha önceden üzerinde çalışılmamış yepyeni bir alan açılmış oldu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, Batı Dili ve Edebiyatı diplomalarının fazla "iş yapmaması" ve bölüm öğrencilerinin gitgide yoğunlaşan gelecek kaygısı da, kültür çalışmalarına yönelik bu yeni ilgiyi açıklayabilir. Özellikle paralı Amerikan üniversitelerinde, gitgide daha çok moda olmaya başlayan ve yeni bir ekmek kapısı açan medya, reklamcılık, halkla ilişkiler gibi dallara hitap edebilecek ders programı değişikliklerine hız verildi.

Batı dışındaki akademik ortamlar da, bir kez daha Batı'nın dümen suyundan ayrılmayarak, bu yeni hareketlenmelerden etkilendi. Örneğin, Türkiye'deki üniversitelerde son yıllarda açılan Kadın Araştırmaları, Orta Doğu Araştırmaları gibi programlarda çokdisiplinlilik esas alınmaya çalışıldı (bunun da ne derece başarıldığı sanırım önümüzdeki yıllarda daha çok tartışılmaya başlanacak). Aynı şekilde, Türkiye'deki yüzü Batı'ya daha dönük üniversitelerin sosyal ve beşerî bilim dallarında da, daha önceden "unutulmuş" gruplar, azınlıklar, kadınlar, yani "öteki"ler incelenmeye başlandı.

Sosyal Bilimler içindeki tartışmaların bir diğer önemli ayağı da evrenselcilikti. 1970'lerden itibaren, kadınlar, etnik azınlıklar gibi konulardaki "öteki çalışmaları", Batı'da üretilen bilginin ne kadar evrensel olduğunun sorgulanmasına yol açtı. Şimdiye kadar evrenselcilik iddialarının hep belirli kişiler tarafından yapılması bilgi-iktidar ilişkisini de gündeme getirdi. Tüm dünyada hakim olan Batı-merkezci yaklaşımlar, entelektüel sömürgeciliğe son verme, farklı olanın (yani Batılı olmayanın) da araştırılması ve gerekirse farklı şekilde teorileştiril-

mesi talepleri ile sarsıldı. Fakat, ilginç olan Batı-merkezciliğe yönelik bu eleştirilerin çok azının Batı-dışı kaynaklardan gelmesiydi (tabiî bu noktada, Amerika ve Kuzey Avrupa üniversitelerinde çalışan Batı-dışı coğrafyalardan gelen akademisyenlerin "nereli" oldukları sorusunun da tartışılması gerekiyor).

Türkiye'de Batı-merkezciliğe yönelik tavırlar, İzmir'deki seminerde de örneklerini gördüğümüz şekliyle bir kaç grupta toplanabilir. Birincisi ve aynı zamanda en yaygın ve hakim olanı, modernleşmeci Türk entelijansiyasının savunduğu, kısaca "muassır medeniyetler seviyesine çıkmak" için Batı'nın izlediği yolu takip etmemiz gerektiğini söyleyen, Batıcı perspektif. Özellikle, modernleşmeci Kemalist akademisyenlerin benimsediği bu tavrın ciddi bir sorunu, bir yandan Batı'yı erişilmeye çalışılan model olarak ele alıp diğer yandan onu "tek dişi kalmış canavar" olarak tanımlayıp millî hasletleri yüceltmeye çalışırken su yüzüne vuran, hem Batıcı hem millî olma çabasının doğurduğu çelişki. Özellikle, Türkiye'deki (ve büyük olasılıkla, diğer Batı-dışı ülkelerdeki) Batı edebiyatı ve dili bölümlerinde çok daha yoğun olarak yaşanan bu çelişki, zaman zaman akademisyenlerin kendi konumlarını tam olarak tanımlayamamalarından dolayı, kendilerine gelen tüm eleştirilere karşı saldırgan ve dogmatik bir tavır takınmalarına da sebep olabiliyor.

Gerçekten de, bir yandan eğitimimizi ve tüm akademik formasyonumuzu Batılı ve Batı-merkezci kaynaklardan almamız ve beraberinde ister istemez gelişen Batı hayranlığı (hatta daha da ötesinde Batı ile özdeşleşme), diğer yandan Batılılaşma yolunu açan Kemalist askerî-bürokratik seçkinlerin ve bugün devletin, milliyetçiliğe, halkçılığa yani "buralılığa" vurgu yapan Batı-karşıtı yaklaşımları, sadece Türkiye'de belli bir entelektüel seçkin zümrenin değil, pek çok kişinin yaşadığı kimlik sorununun kaynağını teşkil ediyor. Sanıyorum, tüm bunlar bu meselelerin bir an önce, gerçek bir diyalog ortamı yaratılabilecek toplantılarda tartışılmasını elzem kılıyor.

Açılış konuşmasını yapan, Talat Sait Halman'ın Batılı bakış açısını ve Batı'nın üstünlüğü ön kabulünü sorgulamadan "özümüze dönelim, biz de artık kendi teorimizi yaratalım" argümanı, esprili konuşmasının arkasında zor seçiliyor olsa da bu çelişkili varoluş durumuna iyi bir örnek teşkil ediyordu. Halman, Batı-merkezciliğin, Batı'nın diğerleri üzerinde bir dayatması olmasından ziyade, gelişmekte olan ülkelerin kendi istekleri ve çabalarıyla Batı kültürü etkisine girmeleri ve kendi değerlerini yitirmelerinden kaynaklandığını iddia etti. "Aynılaşmak Üzerine Bir Monolog" başlıklı konuşmasında, Halman, Türklerin şimdiye dek özgün hiçbir şey yaratmadıklarına, hep Batı taklitçiliği yaptıklarına, hatta Türk edebiyatı ile ilgili en iyi araştırmaların bile Batılılar tarafından gerçekleştirildiğine değindi. Bu "biz bir hiçiz ve hadi köyümüze geri dönelim" söylemi her ne kadar millî ve yerel değerlere önem veriyormuş gibi gözükse de, tam da aksine aslında Halman'ın çok Batıcı bir yerden "buraya" baktığını gösteriyor (tüm özgünlük ve yaratıcılık arayışlarına rağmen, Halman'ın söylediği, aslında Ba-

tı'nın 1960'lardan beri işaret ettiği bölge araştırmaları yönünde çalışmak gerektiği).

Batı-teorisi bağımlılığının Türkiye üzerindeki olumsuz etkilerini renkli bir dille anlatan ve kendi kuşağının bu etkiyi kırmakta başarısız kaldığını itiraf eden Halman, özgün ve yerel olmak bağlamında sınıfta kalmış bir Türkiye portresi çizdi ve çözümü büyük ölçüde "özümüze dönmek", kendi teorimizi oluşturarak Türkiye'yi araştırmak formülünde aradı; ancak bu klişe formülün yeni koşullara göre ne şekilde evrileceği sorusu cevapsız kaldı.

Amerikan kültür çalışmaları alanının önemli bir ismi olan, Popular Culture Association üyesi Ray Browne, tüm dünyada yükselen milliyetçiliklere karşı yerel kültürlerle karşılaştırmalı araştırmalar yapan kültür çalışmaları programlarına ağırlık verilmesi gerektiğine değindi. Ray Browne konuşmasında Türkiyeli akademisyenlere, ikinci sınıf Amerikalı olmak yerine birinci sınıf Türk olmanın daha iyi olduğunu söyledi ve Batı taklitçisi olmadan, kendi kültürümüzü çalışmamızı salık verdi.

Toplantıya Bilkent Üniversitesi'nden katılan Gönül Pultar konuşmasında, İngiliz ve Amerikan dili, edebiyatı ve kültürü bölümlerinin, bugün çokdisiplinli kültür çalışmaları alanına kayarken bazı teorik ve bürokratik (YÖK yönetmelikleri gibi) sıkıntılar yaşadığına, buna nazaran, Türk kültür çalışmaları alanının çok geniş ve el değmemiş bir alan olduğuna değindi. Halman'ın da dediği gibi, Türk akademisyenlerince Batılı klasik metinler üzerine yapılacak çalışmalar, hem Batılı otoritelerin peşin hükümlülüğü, hem de bu alanların fazlaca irdelenmişliği yüzünden ölü doğmaya mahkumdu. Oysa ki Türkiye henüz el sürülmemiş, keşfedilmeyi bekleyen yerli kaynaklarla doluydu.

Seminer boyunca, farklı konuşmacılar tarafından öne sürülen, kültür çalışmalarında "yerel"in esas alınması gerekliliği, siyasî ve kültürel sömürge yapısının bir sonucu olarak Batı-dışı coğrafyada yaygın hale gelmiş İngiliz ve Amerikan dili, edebiyatı ve kültürü bölümlerinin yakın gelecekte üzerinde çokça tartışacakları bir konu olarak belirdi. Özellikle son dönemde hız kazanan sömürgecilik ve oryantalizm sonrası/karşıtı iddialar, bu bölümlerin *raison d'etre*'lerini sarsan ciddi bir tehdit oluşturuyor ve kültür çalışmaları, karşılaştırmalı edebiyat gibi yeni alanlara açılmalarını elzem hale getiriyordu. Gerçekten de, seminerdeki Batı edebiyatı ve kültürü bölümlerinden gelen katılımcıların sunuşları, antropoloji, sosyoloji, tarih, kadın çalışmaları gibi dallara daha yakın konularda odaklanmıştı: Örneğin, 19. yüzyıl seyahat edebiyatının söylem analizi, kamusal alanın kadınlara açılması, kadın dergilerinin incelenmesi gibi konularda yapılan sunuşlar. Fakat, kültür çalışmaları alanına kaymanın getirdiği konu zenginliği avantajının, edebiyat ve kültür bölümlerinde bu tür çalışmalar için gerekli teorik donanımın verilememesi yüzünden yeterince kullanılamadığı aşikar.

İşte tam da bu noktada, toplantının da başlığı olan diyalog meselesini düşünmemiz gerekiyor. Bu yazının başında bahsedilen sosyal bilimler-beşerî bi-

limler tartışmalarının bugün artık disiplinler arasındaki sınırları muğlaklaştırması ve eritmesi sonucu ortaya çıkan yeni durumda, farklı metodlar ya da yaklaşımlarla da olsa, benzer konularda araştırma yapan kişilerin diyalog içine girmesi, yapılacak araştırmanın niteliği açısından çok önem kazanıyor. Ayrıca, Türkiye gibi farklılıklar açısından çok zengin bir ülkede disiplinlerarası çalışmaların, çevremizdeki karmaşık yapı hakkında daha geniş perspektifli söz söyleyebilmemizi sağlayacak bir imkan sunduğunu düşünüyorum. Fakat elbette, böyle bir diyalog için gerekli olan ilk ve en önemli şey dogmatik yaklaşımların bir an önce terk edilmesi ve özellikle üniversitelerde eleştirel düşünce yapısının yaygınlaştırılması olacaktır.

İzmir'deki seminerde, farklılığı anlamak, açıklamak ve bir diyalog zemini oluşturmak açısından kayda değer sunuşlar teoriden ziyade araştırmaya vurgu yapan çalışmalardı. Ege Üniversitesi'nden Nuran Erol'un arabesk kültürü ve Müslüm Gürses analizi, Başkent Üniversitesi'nden Özlem Uzundemir'in *Benim Adım Kırmızı* adlı romandan yola çıkarak Doğu ve Batı arasında diyalog yolları arayan çalışması, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nden Murat Mıhçıoğlu'nun, Türkiye medyasında postmodern bir açılım olarak ele aldığı "Müebbet Muhabbet" adlı televizyon programıyla ilgili sunuşu, Manchester Üniversitesi'nden Çiğdem Balım Harding'in İngiltere'deki Pakistan topluluğu üzerine yaptığı derinlikli araştırması, Türkiye'de kültür çalışmaları konusuyla ilgilenenleri heyecanlandıracak ve umutlandıracak çalışmalardı.

Kültür çalışmalarının önemli bir dalı olan etnik kimlikler konusuyla ilgili bir çalışma, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nden Arus Yumul tarafından sunuldu. Yumul'un, İstanbul Kuştepe çingeneleri üzerine yaptığı araştırma, çingene kimliğinin toplum genelinde nasıl temsil edildiği (hırsızlık, dinsizlik, vs.) ve çingenelerin bu hakim söyleme ne tür bir karşı söylem geliştirdikleri konusunu tartışıyordu. Yumul, çingeneleri temsiliyet mücadelesine iten toplumsal önyargıyı atasözleri, şarkılar, deyimler, TV programları gibi popüler kültür unsurları üzerinden örnekledi. Sunuşu takip eden tartışma bölümünde, azınlık kimliklerine dair araştırma yapmanın gerekçelerini sorgulayan sert ve dogmatik tavırlar, Türkiye'nin üniter yapısına halel gelir paranoyası yüzünden "Diyalog ve Farklılık" başlıklı bir seminerde bile, "ötekiler"in kültürel kimliklerine dair araştırmaların, sunulmasının ve entelektüel paylaşımının zor olduğunu gösterdi.

New Castle Üniversitesi'nden Kevin Robins'in, Avrupa medeniyetinin Türk kimliğini tanımlamaktaki dışlayıcı ve subjektif yaklaşımını eleştirdiği "Kimlik, Tanımlanma ve Farklılık" başlıklı konuşması, her topluluğun bir tür "sessizlik yemini" üzerine kurulmuş olduğuna değiniyordu, ki bu da Türkiye'de farklılığın çalışılmasındaki zorlukları bir kez daha ortaya serdi. Robins, konuşmasında "ulusal kültür" çalışmalarına vurgu yapan resmî yaklaşımlar yerine kültürel çeşitliliği ve zenginliği ortaya çıkaran araştırmaları savunuyor ve böylece farklılıklar arasında diyalog ve etkileşim tesis edilebileceğini belirtiyordu.

Bir toplantı değerlendirmesi olmaya niyetlenmiş bu yazı, amacının biraz dışına çıkarak, Türkiye'de sosyal bilimler üzerine eleştirel bir yazıya dönüştü. Her ne kadar bu yazıda, Türkiye'deki akademik toplantılar ve sosyal bilimlere dair karamsar bir tablo çizilmişse de, ben hem bu tür toplantıların bu konularda çalışanlar arasında (en azından gayrı-resmî bir düzeyde) iletişim ve etkileşim sağlanması için çok faydalı olduğunu düşünüyorum, hem de Türkiye'de sosyal bilimlerin geleceği için umutluyum –özellikle, çevremizdeki farklılıklara/ötekilere sırtımızı dönmediğimiz ve bir diyalog yolu bulma konusunda samimi olduğumuz sürece.

"Küresel akışlar / yerel kırılmalar: Kentsel çatışmaların yeniden değerlendirilmesi" konferansı üzerine

*Asena Günal**

Küreselleşme, 1990'lı yılların belki de en çok tartışılan konusu. Tayvan'daki ucuz kadın emeği kullanan mikroçip fabrikalarından Laleli'deki bavul ticaretine, cemaat temelli kimlik politikalarından radikal İslâm'ın yükselişine, ülkeler, bölgeler ve kentler arasında gittikçe artan eşitsizlikten, toplumsal ve mekânsal dışlama mekanizmalarına kadar pek çok şeyi açıklayan bir kavram küreselleşme. Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi (WALD)'nin 27-29 Mayıs 1999 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlediği "Küresel akışlar/yerel kırılmalar: Kentsel çatışmaların yeniden değerlendirilmesi" başlıklı uluslararası konferansta küreselleşmenin, daha çok, eşitsiz gelişme, yeni kentsel düzenlemeler ile çoğulcu ve demokratik politika boyutları üzerinde duruldu.

'Küresel-ulusal-yerel yüzleşiyor', 'Kabul ve dışlanmanın küresel dinamikleri', 'Nüfus akışlarının farklı okumaları', 'Farklı ilişki ağları', 'Diasporada yaşamak', 'Küresel çağda kent kimliği politikaları', 'Dışlanma, direniş ve çatışmaların politikaları', 'Güç(süz)lendirme biçimleri', 'Kollektif aktör olarak kent', 'İstanbul', ve 'Demokrasi mekânları' şeklindeki başlıklar altında toplanan oturumlarda bu konulardaki çalışmalarıyla tanınan pek çok sosyal bilimci tebliğ sundu.

Üretim dünya ölçeğinde yeniden örgütlenirken küresel meta ve para dolaşımının dışarıda bıraktığı bazı bölgeler, ülkeler, kentler ve kent alanları periferileşmeye başlıyor. Küreselleşme, pek çoğumuza, kapitalist eşitsiz gelişmenin yeni bir biçimini ifade ediyor. İlk oturumda söz alan Neil Smith, 1980'lerde geliştirilen eşitsiz gelişme kuramının yeni süreçleri ve örüntüleri anlamakta yetersiz kaldığını belirterek coğrafi boyutu gözardı etmeyen bir kuram önerdi. Ülkeler yerine, şirket ve markalara göre bölünmüş bir dünya haritası önünde sunuş ya-

---

(*) *Toplum ve Bilim* yayın sekreteri.

pan Leslie Sklair, ulusaşırı şirketlerin dünyadaki ülkelerin yarısından daha büyük o|duklarını söyledi. Sklair, ulusaşırı şirketlerde çalışan yöneticiler ve onların yerel bağlantıları, küreselleşme yanlısı bürokratlar ve politikacılar, tüketimci seçkinler ve üst düzey meslek sahiplerinden oluşan bir *ulusaşırı kapitalist sınıfın* ortaya çıkmaya başladığını ve bu sınıfın dünya ekonomisinde yaşanan krizlerin çözümünde aktif rol oynadığını belirtti. Sklair'e göre küresel kapitalizm tüketimcilik ideolojisini kullanarak sınıf çatışması ile başetmeye çalışıyor.

Eşitsizlik vurgusu daha çok, kentsel mekânlardaki ayrıştırma ve farklılaştırma örüntüleri üzerinden yapıldı. Smith'in de belirttiği gibi, küresel üretimin yeni motorları bölgeler değil kent merkezleri. Ulusal ve küresel sistem içerisinde kentlerin özerkliği gittikçe artıyor. Önceden endüstriyel üretimiyle öne çıkmış olan kimi kentler periferileşirken kimileri de küresel sermayeyi çekmeye, finans, ticaret ve enformasyonun hakim etkinlikler olduğu birer küresel kent olmaya çalışıyorlar. Bombay, bunlardan ikincisine bir örnek. İnsanların, teknolojinin, finansal enformasyonun, medya imgelerinin, ideoloji ve dünya görüşlerinin *küresel akışlarından* söz ettiği makalesi küreselleşme literatüründe önemli bir yer tutan Arjun Appadurai, Bombay üzerine bir tebliğ sundu. Bir finans ve ticaret merkezi haline gelen Bombay'deki etnik şiddetten, sokakta yatan yoksullardan, yüksek duvarlarla korunan binalardan söz eden Appadurai, 1992 yılında aşırı sağcı Hinduların bir camiyi yıkmaları örneğinden yola çıkarak, kentsel mekânın dinî ve etnik mücadelenin zemini haline geldiğini söyledi. Meksiko, Sao Paulo, Şangay ve Kolombo gibi küresel kentliğe oynayan Bombay'le ilgili diğer bir tebliğ Ranjit Hoskote'ninkiydi. Hoskote, Bombay'deki temel antagonizmanın yeni ortaya çıkmakta olan iki sınıf arasında olduğunu belirtti. "Coca cola" sınıfı denen ilk sınıf, ulusaşırı şirketlerde ya da medya ve eğlence sektöründe çalışan üst düzey meslek sahiplerinden oluşuyor. "Şerbet" sınıfındakiler ise Bombay ekonomisinin geniş enformel sektörünün bir parçası olan göçmenler. Kendilerini kentin ve kamu kültürünün bir parçası olarak görmeyen pek çok insan, aşırı sağa yöneliyor (ki bu hiç de yabancısı olmadığımız bir olgu). Globalleşen kentlerden Şangay'la ilgili sunuşunda Ackbar Abbas, korumaya alınan yerlerin seçiminde kentin sömürge geçmişini unutturma çabasının rol oynadığını göstererek korumanın yalnızca geçmişle değil, şimdi ve gelecekle olan bağlantısını kurdu. Beyrut kent merkezinin yeniden yapılanması projesine ilişkin bir tebliğ sunan Michael Davie, küresel sermayeyi cezbetmeyi amaçlayan bu devasa projenin, iç savaşın gerçekten bittiğinin bir kanıtı olarak görüldüğünü anlattı. Beyrut kent merkezinde yalnızca beyaz yakalıları görmek isteyen, yoksullara, farklı ırklara ve dolmuşlara tahammülü olmayanların varlığı, Davie'ye göre Lübnan'ı iç savaşa götüren ayrımcılığın hâlâ devrede olduğunun bir göstergesi. Sri Lanka'nın başkenti Kolombo üzerine olan sunuşunda Nihal Perera, hükümetin, ulusal parlamento binasını kentin dışına taşıyarak ulusal/politik mekânla uluslararası/ekonomik mekânı birbirlerinden ayırdığını gösterdi. Jan Nederveen Pi-

eterse, yoksulluğun yersizyurtsuzlaşmasından söz ederken Peter Marcuse de yoksulluk ve dışlamanın küreselleşmeden bağımsız düşünülemeyeceğini belirtti. Kurumsal bir güçten mahrum olan kent yoksullarının kendilerine bir alan açmak için gösterdikleri farklı türde direniş Asaf Bayat'ın tebliğinin konusuydu. Bayat, özellikle İran ve Mısır'daki kentlerden yola çıkarak, belirgin bir lidere sahip olmayan, davranışları ihtiyaçların belirlediği, doğrudan protesto ve aleniyetin amaçlanmadığı episodik hareketlerden söz etti. Bu direniş biçimine gecekondulaşmayı örnek verebiliriz belki.

Global kentlerin üst sınıflarının, bir tehdit olarak gördükleri yoksullardan yalıtılmış bir şekilde, kendileri gibi insanlarla lüks içerisinde birarada yaşadıkları uydu kentlere *(suburb)* birkaç tebliğde değinildi. Türkiye, Hindistan, Çin ve Endonezya'daki uydu kentlerin ne şekilde pazarlandıkları üzerinde duran Anthony King buraların tüketimi artırdığını, sosyal/ırksal/mekânsal hiyerarşileri pekiştirdiğini, demokratik kentsel değerleri tehdit ettiğini ve uluslararası emlâk piyasasının çıkarlarına hizmet ettiğini belirtti. İstanbul'daki uydu kentlerden biri olan Kemer Country üzerine yaptığı sunuşta Ayfer Bartu, Rabinow'un sosyal çevreye ait 'formlar ve normlar' kavramsallaştırmasını kullanarak buranın formlar bağlamında (geleneksel Osmanlı-Türk mimarisini modern yapılara uygulayarak) çoğulcu, ancak normlar bağlamında (yüksek teknolojiye dayalı güvenlik sistemiyle oraya ait olmayanları içeri sokmayarak) dışlayıcı olduğunu gösterdi. İstanbul konulu oturumda Bartu'dan önce söz alan Murat Güvenç, 1990 yılı nüfus sayım sonuçlarına dayanarak çıkardığı statü/gelir haritası ile doğum yeri haritasının ilginç bir şekilde benzeştiklerini söyledi. Yine aynı oturumda, Asu Aksoy ve Kevin Robins, beyaz Türk kimliğinin kuruluşunda homojenleştirilen bir siyah Türk imgesi kullanılmasını, Gazi olayları ve Kadıköy'deki 1 Mayıs gösterilerinin gazetelerde temsil ediliş şekli ve magandalığın çeşitli reklamlarda kurgulanışı üzerinden ortaya koydular. Ancak, sözkonusu olaylardaki 'dışlanmış ve saldırganlaşmış' insanlarla Audi reklamlarındaki 'zevksiz sonradan görme' arasındaki farka değinmeyerek, Aksoy ve Robins tam da eleştirdikleri bir şeyi yapıp 'öteki'ni analiz düzeyinde homojenleştirmiş oldular. İstanbul oturumundaki diğer konuşmacı Leyla Neyzi, Dersimli iki müzisyen Metin ve Kemal Kahraman'ın anlatımları üzerinden ulus-devletin bastırdığı kimliklerin yeniden canlandırılışının ulusal sınırlar içinde kalmak zorunda olmadığını gösterdi. Dersimli dedelerinden dinlediklerini kendi üretim süreçlerine aktarmaya çalışan ve bu şekilde ürettikleri şarkılarını söylerken çok katmanlı (Türk, Kürt, Zaza, Alevi vs.) benliklerinden sıyrılıp yalnızca Dersimli olabildiklerini söyleyen Metin ve Kemal Kahraman'ın müzik yaptıkları yer, boşaltılmış köyleri değil, Berlin. Kişilerin hikâyeleri üzerinden küreselleşmenin farklı boyutlarını kavramak pekâla mümkün. Farha Ghannam'ın, Mısırlı bir ailenin Kuveyt'e çalışmaya giden ve buradan kasete kaydettiği konuşmalar aracılığıyla düşünce ve haber akışı sağlayan oğulları ile ilgili sunuşu da böylesi bir çabaya örnekti.

Chantal Mouffe'un konuşmacı olduğu kapanış oturumunda katılım hayli yüksekti. Laclau ile beraber *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*'de geliştirdikleri kuramdan kısaca söz eden Mouffe, radikal demokrasinin her türden özselciliğe ve olmaması gerekli farklılıklara karşı çıktığını söyledi. Rawls ve Habermas'ı, bir kamusal alan ve rasyonel bir uzlaşma yaratılabileceğini iddia ederek antagonizmanın sökülemez *(ineradicable)* karakterini inkâr ettikleri için eleştiren Mouffe, meselenin iktidar, çatışma, çelişki ve biz-onlar ayırımını ortadan kaldırmak değil, bütün toplumlara içkin olan antagonizmayı, agoniye dönüştürmek olduğunu belirtti. Agonistik çoğulcu bir sistemde öteki artık bir düşman olarak görülmemektedir, onun da meşru iddialarda bulunabileceği kabul edilir; gruplar arasındaki karşılaşmanın şiddet içerme ihtimali çok daha zayıftır. Küreselleşmenin, siyasî boyutundan ayrı düşünülemeyeceğini belirten Mouffe, neo-liberallerin, sermayenin serbest dolaşımı adına ulus-devletin çözülüşünü abarttıklarını söyledi. Ulus-devletin çözülüşünden söz eden diğer bir grup kozmopolitan demokrasiyi, kozmopolitan vatandaşlığı savunanlar. Mouffe'a göre soyut bir insanlık fikrine dayanan bir kozmopolitan vatandaşlık tehlikeli bir şey, zaten geniş bir homojen alan yaratmak da mümkün değil. Agonistik bir çoğulculukla uyumlu bir federalizmi savunan Mouffe bunun varolan federalizmlerle ilgisi olmadığını, çünkü tabandan geldiğini, katılımı artırıcı bir demokrasi olduğunu savundu. Kendisine pek çok soru yöneltilen Mouffe, bunlardan birine verdiği cevapta sınıf çatışmasının en baştan antagonistik ya da agonistik şeklinde nitelendirilemeyeceğini söyledi.

Ayşe Öncü, İhsan Bilgin ve Çağlar Keyder'in akademik komitesini oluşturduğu konferansta burada değinemediğim pek çok başka özgün tebliğ de sunuldu. Bu konferansın belki de en olumlu tarafı, ancak farklı başlıklar altındaki toplantılarda görebileceğimiz sosyal bilimcileri biraraya getirmesiydi. Disiplinlerarasılıktan, yalnızca varolan konulara farklı disiplinlerin aynı anda ve yeni bir bakış açısıyla yaklaşmasını değil, "kimlik", "mekân", "küreselleşme" gibi yeni çalışma alanlarının açılmasını da anlıyorsak eğer, sosyolog, antropolog, kent planlamacısı ya da siyaset bilimci birçok insanın katıldığı bu konferans, bugüne kadarki sosyal bilim pratiğini sorgulayan disiplinlerarası da bir etkinlikti. Beyrut, Kahire, Kolombo, Şangay ve Bombay gibi farklı farklı kentlerin yaşadıkları benzer dönüşümleri tartışmak da özellikle Türkiye'deki hızlı kentsel değişmeyi anlamak açısından önemliydi.

Bir ulus kurma teknolojisi olarak harita çizimi

AYŞE GÜL KARAYAZGAN

THONGCHAI WINICHAKUL
SIAM MAPPED: A HISTORY OF THE GEO-BODY OF A NATION
UNIVERSITY OF HAWAI'I PRESS, HONOLULU 1994, 228 SAYFA

Son yıllarda milliyetçilik çalışmalarında en çok sözü geçen çalışmalardan biri şüphesiz Benedict Anderson'ın *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* kitabı. İskender Savaşır'ın çevirisiyle Metis Yayınları tarafından 1993'te dilimize kazandırılan bu kitabın İngilizce aslı ilk defa 1983 yılında basılmış, 1991 yılında da genişletilmiş ikinci basım yapılmış. Türkçe çevirisi ikinci basıma dayanıyor ve birinci basımda olmayan iki bölüm içeriyor: "Nüfus Sayımı, Harita ve Müze" ile "Hafıza ve Unutuş." Benedict Anderson bu bölümleri neden eklediğini anlatırken şöyle diyor: "Milliyetçilik hakkındaki düşüncelere önemli bir katkı olduğunu düşündüğüm, zamanla ilgili değişen kavrayışların diğer zorunlu koordinatına, yani mekânla ilgili değişen kavrayışlara kitapta yer verilmemiş olduğunun farkına varmaktan rahatsız oldum. Taylandlı genç bir tarihçi olan Thongchai Winichakul'un parlak doktora tezi, beni haritacılığın milliyetçi muhayyileye olan katkısını düşünmeye kışkırttı." (Anderson, 1993:12). *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation* (Siyamın Haritası Çizilirken: Bir Milletin Coğrafî Bedeninin Tarihi), Anderson'a haritayı ve mekân-milliyetçilik ilişkisini hatırlatan doktora tezinin kitaplaşmış hali.

Thongchai[1] *Siam Mapped*'i tanıtırken, kitabının bir ulus inşası *(nation building)*, devlet oluşumu *(state formation)* veya bir köken belirleme çalışması olmadığını vurguluyor. Pre-modern bir imparatorluktan modern ulus-devlete geçişin tarihi de değil yazılan. Thongchai'ın derdi Tay ulusunun tahayyül edilme sürecinin tarihini yazmak (s.16). Bunu yaparken, modern ulus söyleminin iki yönlü bir tanımlamaya dayandığı varsayımından yola çıkıyor: Ortak özellik, kimlik, veya çıkarlara dayalı pozitif bir tanımlama ve başka uluslardan farklı olunduğu fikrine dayalı negatif bir tanımlama (s.3). Kitap, Tay ulusunun 19. yüzyılda hem ortaklık, hem farklılık esaslarına göre nasıl tahayyül edildiğine ve modern bir söylem olan coğrafyayla onun ana teknolojisi olan harita çiziminin bu süreçteki yerine bakıyor.

Siam Mapped'in teorik çerçevesi Anderson'ın çalışmasına dayanıyor. Thongchai da Anderson gibi ulusu verili bir gerçeklik olarak değil, tarihin belirli bir döneminde tahayyül edilmeye başlanmış kültürel bir oluşum olarak ele alıyor. Bu oluşum çeşitli unsurlara dayanıyor. Anderson *Hayali Cemaatler*'de gelişen yeni *zaman* anlayışına (homojen ve boş zaman) vurgu yaparken, Thongchai'ın vurgusu, bu oluşumun başka bir unsuru olarak tanımladığı coğrafî bedene *(geo-body)*, yani gelişen yeni *mekân* anlayışına (s.16). Ona göre, ulus devletin temelini oluşturan alansallık *(territoriality)* söyleminin ve ulusun coğrafî bir beden olarak tahayyülünün arkasında, başta harita çizimi olmak üzere, yeni teknolojiler var.

Coğrafî beden *(geo-body)*, Thongchai'ın ürettiği bir kavram: "Coğrafya söylemine

1 Tay dilinde yazarların ilk isimleri kullanıldığı için yazarın ismi Thongchai olarak geçecek.

bakılırsa, bir ulusun coğrafî bedeni dünyanın yüzeyinde nesnel olarak belirlenebilen bir alanı kapsıyor. Sanki herhangi bir tahayyüle dayanmayan, gözle görülebilecek kadar somut bir varoluştan sözediliyor. Durum, tabiî ki, böyle değil. Bir ulusun coğrafî bedeni, ana teknolojisi harita olan modern coğrafya söyleminin bir sonucundan *(effect)* başka birşey değil" (s.17). Burada beden sözcüğünün seçimi önemli, çünkü bahsedilen olgunun ulusun hayatının bir parçası olduğuna, yapılan çalışmanın da bir mekân veya alan çalışması olmadığına dikkat çekiyor (s.17). Kitabın konusu, Siyam'ın coğrafyası değil, bir "gurur, sadakat, aşk, tutku, taraflılık *(bias)*, nefret, mantık *(reason)* ve mantıksızlık *(unreason)* kaynağı" (s.17) olabilen Siyam/Tay[2] coğrafî bedeninin oluşumu.

Eski haritalar ve yeni sınır "savaşları"

Thongchai her ne kadar pre-modern bir imparatorluktan ulus-devlete geçişi anlatmayacağını söylese de kitabına modern haritalardan önce Siyam'da kullanılan harita türlerini tanıtarak başlıyor. 19. yüzyılın başlarına kadar Siyam'lıların kullandığı iki tür harita var. Bunlardan biri Traiphum adıyla anılan ve Budist kozmolojiye dayanan harita türü ki içinde mekânlar, ağaçlar, insanlar ve hatta kutsal varlıklar birarada resmediliyorlar. İkincisi de askeri harekâtlar ve ticaret için kullanılan akarsu, strateji ve kıyı haritaları (s.20-33). Modern haritalardan farklı olarak, bu haritalar sadece hayatın belirli alanlarına dair görsel imgeler ve çeşitli bilgiler sağlıyorlar ve bir bütünlük içermiyorlar (s.33). Hepsi farklı bilgi türleri, farklı mekân tasarıları : Kozmolojik, ticarî, stratejik, kutsal, vs. Modern coğrafya söyleminin belirleyici özelliklerinden biri ise küresel bir bütünlük fikrini içinde barındırması (s.55). Eski (pre-modern) haritalarda "sınır"lar olmadığı gibi ne belirli toprak parçalarının bütünlüğü ne de dünyanın bütününe dair bir iddia var. Oysa, modern haritalar toprak parçalarını her zaman dünyadaki yerlerine endeksli, somut (muş gibi) ve bilimsel bir netlik içerisinde sunuyorlar. Eski haritalar her zaman bir mekânı veya alanı değil, bazen yalnızca dinî veya kutsal bir hikâyeyi anlatıyor olabiliyorken yeni haritalar, sınırları belirli, her biri egemen ve bir ulusu temsil eden toprak parçalarını temsil ederek yeni bir mekân/alan anlayışının tahayyülünü mümkün kılıyorlar (s.55).

Kitabın kanımca en önemli vurgularından biri sınır mefhumunun tarihselliği üzerine. Thongchai Siyam'ın 19. yüzyıl tarihinine bakarken birçok tarihçinin anlattığı gibi bir gerileme, toprak kaybetme tarihi değil, sınır mefhumunun ortaya çıkmasının ve modern haritanın yardımıyla Siyam'ın ulus-devlet olarak tahayyülünün tarihini yazıyor. Siyam için sınır mefhumu bölgeyi sömürgeleştirmeye başlayan İngilizler ve Fransızlarla ilişkiler çerçevesinde gelişiyor. 1826'dan itibaren Burma'nın güneyini kendi eyaleti ilan eden İngiltere, Siyam'la arasındaki sınırı belirlemek ve sabitleştirmek istiyor. Bangkok içinse bu çeşitli sebeplerden anlaşılmaz bir istek. En önemlisi, sınırlarda olan bitenler orada yaşayan halkı ilgilendirir diye düşünülüyor, Bangkok'u değil (s.64). Zira onlar için sınırlar toprak parçalarını ayıran çizgilerden değil (zaten öyle çizgiler yok), birbiriyle esnek ve değişken ilişkilere sahip yerel mal sahipleri ve onlara vergi veren halktan oluşan birtakım iktidar alanlarının yer yer dağınık bir bileşkesi (s.79).

Thongchai'ın bu gelişmeleri ve zihniyet farklılıklarını anlatırken aktardığı hikâyelerden biri şu: İngilizler ve Siyam Sarayı arasında yaşanan sınır kargaşası yirmi yıl

2 Siyam'ın ismi 1939 yılında Tayland olarak değiştirilmiş.

kadar sürüyor ama sonunda Siyam sınırları belirlemeyi kabul ediyor (s.67). Aynı dönemde Siyam-Burma sınırında çatışmalar olduğunu gören İngilizler kendi diplomatik-askerî yaklaşımlarıyla bu kabulü şöyle yorumluyorlar: Kuzeyde Burma ile uluslararası bir sorun yaşayan Siyam, doğu ve batısını güvence altına almaya çalıştığı için bizim sınır çizme taleplerimize olumlu yaklaşıyor (s.67). İngiliz yetkililer iki yıl boyunca bu teoriyi besleyen bilgiler topluyor, raporlar yazıyorlar. Oysa sonradan ortaya çıkıyor ki Bangkok, Burma sınırındaki "sorun"dan ancak çatışmalar bittikten ve yerel güçler arasında anlaşma sağlandıktan sonra haberdar oluyor (s.67). Üstelik çatışmalar üzerine hazırlanan raporda, konunun kendilerini ilgilendirmediği çünkü söz konusu bölgenin kimseye ait olmadığı yazılıyor (s.67). Thongchai bize bu birbirinden çok farklı iki zihniyetin çatışmasını anlatırken, sınırların ve toprak bütünlüğünün belirli (ve tarihsel) bir ulus-devlet (ve ulus-devletlerden oluşan bir uluslararası sistem) tahayyülünü gerektirdiğini hatırlatmakla kalmıyor, aynı zamanda bu tahayyülün doğallık varsayımına da mesafe almamızı sağlıyor.

Kısacası, *Siam Mapped*, henüz çizilmemiş Siyam coğrafyasında ordular arası savaşlardan önce (veya onların yanında) zihniyetler arası savaşların yaşandığını ve yeni bir tahayyülü içeren modern coğrafyanın yavaş yavaş değil, şiddetli çatışmalar sonucunda kendisini hakim kıldığını anlatıyor. Ve burada, Thongchai'a göre, kazanan sömürgeci devletlerden çok modern coğrafyanın kendisi ve ulusçuluğa dayalı yeni siyasi düzen oluyor. 19. yüzyılın ikinci yarısında Siyam eliti karşı karşıya kaldığı bu yeni kavramları ve anlayışları uygulamaya koyuyor. Haritacılık alanında da önemli adımlar atılıyor ve 1882'de ilk harita çizim okulu açılıyor. 1890'lar ise Thongchai'ın deyimiyle Siyam'ın coğrafî bedeninin Fransız ve İngilizlerle ortaklaşa çalışılarak çizildiği yıllar (s.128). Çeşitli anlaşmalar ve harita çizim çalışmalarıyla oluşan bu yeni beden aynı zamanda yeni bir dil, yeni bir mekân anlayışı, yeni bir tahayyül biçimi olarak egemenliğini kuruyor. Thongchai'a göre harita, bu yeni mekânsal/alansal gerçekliği yansıtan bir araçtan çok o gerçekliği bizzat oluşturan bir teknoloji: "Siyam'ın sınırları çizildi, coğrafî bedeni ortaya çıktı. Haritacılık yeni bir Siyam yarattı - coğrafî bedeni daha önce hiç varolmamış yeni bir varlık" (s.130). Gerçekliği (ve ulusu) temsil bu yeni söylem içinde belirli bir toprak parçasını belirli bir ulusa bağlantılandıran bir stratejiden ibaret. Ancak bu strateji o kadar etkin işliyor ki, zamanla, harita yalnızca ulusa ait toprak parçasını temsil etmekle kalmıyor, totem özellikleri taşıyan ulusal bir sembol olarak çok çeşitli biçimlerde kullanılıyor. Thongchai kitabın son üç bölümünde ("Coğrafî Beden," "Coğrafî Beden ve Tarih," ile "Coğrafî Beden, Tarih ve Ulus") haritanın ulusal tarih yazımında taşıdığı yeri, ulus ve tarih arasında kurduğu ilişkiyi irdeliyor (s. 140-174). Bunu yaparken de çizilen haritaların (hem güncel, hem tarihsel haritaların) nasıl duygu yüklü semboller haline geldiklerini anlamaya çalışıyor ve bizi bir kez daha gerçekliğini ve etkilerini varsaydığımız haritalara mesafe almaya zorluyor.

Thongchai tarihle teoriyi birbirlerine konuşturmadaki başarısından dolayı beğeni toplamış bir tarihçi. Kitabın bu başarısını azımsamak mümkün değil, ancak açtığı çok ilginç alanları doyurucu bir tartışmayla doldurduğunu da söyleyemeyiz. Örneğin, toplumsal cinsiyet yoksayılan bir kavram. Ne Siyam'ın (veya Tayland'ın) tahayyülünde kadınlann rolü, ne de erkeklik ve kadınlığın bu tahayyüldeki yeri dikkate alınmış. Halbuki coğrafî beden gibi bir kavram kullanırken o bedenin cinsiyetini

(ki cinsiyetsiz bir bedense tahayyül edilen, bu da önemlidir) incelememek ciddi bir eksiklik. Diğer bir önemli eksiklik ulus tahayyülünde coğrafya dışında ne tür teknolojilerin, dillerin, mekanizmaların yer aldığının tartışılmamış olması.

Bu eksikliklere rağmen *Siam Mapped*, bir ulusun tahayyül edilme sürecinin çok güzel yazılmış ve kışkırtıcı bir hikâyesi. Anderson'a mekânın ve mekâna dair söylemlerin ulus tahayyüllerindeki önemini hatırlatmış olması bir yana, bizi içinde bulunduğumuz coğrafyanın tarihi ve modern coğrafyanın bu topraklardaki tarihi üzerine düşündürmesi açısından kanımca çok önemli bir çalışma. Türkiye'de tarih yazımının ulusun inşasındaki yeri üzerine çok değerli çalışmalar yapıldı. Ancak tarih tezi, tarih ders kitapları yakından incelenirken coğrafya kitapları ve hatta tarih atlasları büyük ölçüde gözden kaçtı. Gerek Osmanlı'dan Cumhuriyet'e sınırların ve haritacılığın tarihi, gerekse uçlara *(frontier)* dayalı imparatorluktan sınırlara ve alansallığa *(territoriality)* dayalı ulus-devlete geçişin bu topraklardaki hikâyesi incelenmeyi bekliyor.

Thongchai, haritaların ve sınırların ulusun tahayyül edilme sürecindeki yerlerini vurgulayarak ulusçuluk çalışmalarına hem tarih hem teori alanında önemli bir katkıda bulunuyor. Ancak ulusların tahayyülünü bir seferde olup biten bir mesele olarak değil de tarihsel bir süreç olarak ele alacaksak, bu çalışma aynı zamanda, mesela, kanıksamaya başladığımız kırmızıya boyalı ve ay-yıldızlı Türkiye haritalarının günümüzdeki gücünü ve anlamlarını da farklı bir gözle değerlendirmemize yardımcı olabilir. Ülkenin "bölünmez bütünlüğüne" yapılan vurgu ve bunun sonuçlarını da düşünecek olursak, haritalarla oluşan, bayrakla desteklenen Türkiye coğrafî bedenini sıkı bir analize tabi tutmak daha da elzem görünüyor. *Siam Mapped* sağlayabileceği açılımlarla böylesi bir analizi zenginleştirecek bir kaynak.

*

Yirminci yüzyıl edebiyatında "yuva"nın siyaseti

NİHAN YELUTAŞ

ROSEMARY MARANGOLY GEORGE
THE POLITICS OF HOME: POSTCOLONIAL RELOCATIONS AND TWENTIETH CENTURY FICTION
THE CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1996, 265 S.

Bilindiği gibi; İngiltere, özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda doruk noktasına ulaşan yayılmacılık döneminde, Fransa ile birlikte dünya ekonomi-politiğini şekillendiren baskın bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum İngilizce'nin de baskın bir dil haline gelerek başta koloniler olmak üzere dünyanın pekçok yerinde öğrenilmeye, okunup yazılmaya başlanması ile sonuçlanmıştır. Bu sürecin İngiltere'nin kolonilerinde sömürgeci gücün dayatması ile çok daha yoğun yaşandığını düşünürsek, milliyetleri ve kökenleri ne olursa olsun edebî yapıtlarında İngilizceyi kullanan bir yazar grubunun ortaya çıkması hiç de tuhaf görünmemektedir. İngilizce'nin, anadili İngilizce olmayan yazarlar tarafından da edebiyat dili olarak kullanılmaya başlanması, "İngiliz Edebiyatı" kavramının "İngilizce Edebiyat" kavramı ile yer değiştirmesine yol açmıştır.

Rosemary M. George bu kitabında, yu-

karıda bahsedilen İngilizce Edebiyat kavramı dahilindeki yazınlar üzerinden giderek genelgeçer anlamda, yani bir başka deyişle ataerkil düzende, bireyin kamusal alanın yükümlülük ve sıkıntılarından kaçarak sığındığı ve serbestçe hareket edebildiği yer olarak tanımlanan "yuva" *(home)* kavramına nasıl yeni anlamlar yüklendiğini ve böylece nasıl yeniden üretildiğini incelemektedir. George, bu eserlerde "yuva" kavramının karşılık geldiği anlamlara bakarak bu kavramın kullanıldığı bağlam ve amaca göre nasıl ideolojikleştirildiğini göstermeye çalışmaktadır.

R. M. George ilk olarak, "yuva" kavramının üzerine kurulduğu temel yapının ne olduğu üzerinde durmaktadır. Yazara göre bu yapı, birşeyleri ve birilerini içselleştirme ya da dışlamaya; birşeyler ve birileri arasında benzerlikler ya da farklılıklar yaratmaya dayalıdır. Bu yolla "yuva" kavramı, kişiye kendine ait bir yer tanımlama ve bu yere sahip/ait olma duyguları çağrıştırır. Irk, sınıf ve cinsiyet *(gender)* gibi diğer kavramlara duyulan aidiyet ile birlikte yuvaya duyulan aidiyet de, kişilik oluşumunun temel belirleyicisi olarak kabul edilir. Bir başka deyişle, kişilik "yuva" diye adlandırılan zihinde kurgulanmış bir alana duyulan aidiyet ve bu alan dışında kalan yere karşı geliştirilen direnç ve red ediş duygularıyla biçimlenir. "Yuva" ve buna bağlı olarak da "yurt" kavramları yabancı ve uzak olana zıt biçimde tanımlanır.

Yazarın üzerinde durduğu ikinci nokta ise şudur: Değişik coğrafyalardan ve pozisyonlardan bakıldığında "yuva" sözcüğüne atfedilen anlam değişmekte midir? Eğer bu anlam değişiyorsa; belirli anlamların ortaya çıkardığı belirli politik etki ve duruşlar var mıdır? Yazarın kitabında bu soruya verdiği yanıt; "yuva" kavramının içinin değişik coğrafya, kültürlerde ve diskurlarda değişik biçimlerde doldurulduğudur. Hatta yazara göre içinde oluştuğu çok özel tarihsel ve çevresel koşullar dikkate alınmadığında "yuva" kavramının tanımlanıp teorik yapısının incelenmesi mümkün değildir. "Yuva" ve "yurt" kavramları değişik bağlamlarda değişik politik duruşlara (mesela; devrimci, radikal...) karşılık gelebilir. Bu da gösteriyor ki; "yuva" tahayyülü de en az bir ulus tahayyülü kadar politik ve ideolojik bir edimdir.

Hakim olan kanıya göre son iki yüzyılda, Batılı romanın merkezi aşk, flört, baştan çıkarma, mutlu bir yuva kurma ve buna benzer konulardır. Böyle bir perspektiften bakıldığında bu dönem romanının ulusal yapı, gelişme ve sorunlara karşı ilgisiz kaldığı düşünülebilir. Fakat bunun ne denli aceleci bir yargı olduğu yine aynı dönemde ortaya çıkan sömürgeci yazın incelendiğinde görülecektir. Hakim olan kanının aksine, sömürgeci yazında, günlük hayatın yapı ve işleyişi, imparatorluğun kamusal alanının yapı ve işleyişi ile içiçe geçmiştir. Tamamen kadının sorumluluk alanı olarak görülen ve kadınla özdeşleştirilen ev idaresini konu alan kitaplar, erkeğin sorumluluk ve egemenlik alanı olarak tanımlanan kamusal alanın organizasyon ve işleyişini konu edinen kitaplarla aynı temeli paylaşmaktadır. Bu yazında vurgulanan en önemli nokta, kamusal alanın kurgulanmasında temel alınan ideolojinin, günlük hayatı şekillendiren ideolojinin daha geniş bir alana uyarlanmasından başka birşey olmadığıdır.

Birinci bölümde, R. M. George "yuva" kavramına Batılı milliyetçi diskurda verilen anlamı betimlemektedir. Yazara göre bu kavram coğrafî bir yerden çok kişinin kendini ait hissettiği, tarih dışı, duygusal, düşünsel ve kurgusal bir alana karşılık gelmektedir. Bireyin kişiliğinin gelişimini mümkün kılan temel öğelerden biri; bu kurgusal alana kendisini ait hissetmesidir. Öte yandan yazar böyle bir tanımlamanın, yani "yuva" kavramını kişiliğin ayrılmaz

bir parçası olarak gören düşünce biçiminin tamamen Batı metafiziğinin bir parçası olduğunu ve kendisine atfedilen evrenselliğe rağmen bu tanımlamanın değişik coğrafyalarda, değişik diskurlar içinde şekillenen tanımlardan yalnızca biri olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle Batı milliyetçiliğinin kişiliğin ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü "yuva/yurt" kavramlarının diğer kültürlerde ve diskurlarda bu şekilde yorumlanmayabileceğini ve bu durumda da bireylerin kişilik yapılanmasını açıklamakta aciz kalacağını söylemektedir. Diğer diskurlarda -ki bu diskurlar arasında kitapta geniş yer verilen feminist diskurdur- kişilik yapılanması konusunda geliştirilen alternatifleri anlatmaktadır. Feminist diskur "yuva" kavramının kişiliğin belirleyicisi olmaktan çıkarılması ve bireyin kimliğini yapılandırırken her türlü aidiyet duygusunu ve bu duygunun getirdiği rahatlık ve ayrıcalıkları reddetmesini öngörmektedir.

İkinci bölümde yazar, Maud Diver, Flora Steel ve Alice Perrin gibi Viktorya döneminde, o zamanlar İngiltere'nin egemenliğinde olan Hindistan'a yerleşmiş İngiliz kadın yazarların romanlarını ve ev idaresi ile ilgili yazdıkları broşür/kitapları temel alarak anavatanlarında hâlâ annelik haricinde bağımsız bir kimlik edinememiş olan İngiliz kadınlarına nazaran koloniye yerleşen kadınların kamusal alanda kendilerine erkeklerin sahip olduğu yere çok yakın bir yer edinmelerini ve erkeğe bağlı olarak tanımlanmayan bir kişilik geliştirmelerini anlatmaktadır. Bu durumun en önemli nedeni olarak da kolonilerde sınıf ve cinsiyet farkı gözedilmeksizin yalnızca İngiliz olmanın bağımsız bir kişilik edinmek için yeterli olmasını göstermektedir. Milliyetçi diskurda kişilik edinmek, direkt olarak kendini duygusal ve düşünsel bir alana ait hissetmekle ilişkilendirildiğinden kolonilerde hem erkek hem de kadın kişiliklerinin kazanımında ayrım olmaksızın aynı yere yani İngiltere'ye ait olma ilkesi geçerlidir. Burada kişilikler cinsler arası değil, ırklar arası tanımlanmaktadır.

İngiltere'de tamamıyla üretime katkısı olmayan, önemsiz işler olarak tanımlanan ev işleri, kolonilerde imparatorluğun devamı için son derece gerekli olarak algılanmaya başlanmış ve böylelikle kadın, kendisi için çizilen sınırların ötesine geçerek kamusal alanda da önemli olmaya başlamıştır. Özel ve kamusal alan arasında daha önce belirgin bir biçimde çizilen sınır silikleşmiş, iki alan adeta birbirinin içine geçmiştir; öyle ki İngiliz İmparatorluğu büyük bir alana yayılmış bir ev olarak düşünülmeye ve ev idaresinde benimsenen metodlarla yönetilmeye başlanmıştır.

Üçüncü bölümde yazar, "yuva" ve "yurt" kavramlarının Joseph Conrad'ın gözünden nasıl algılandığını incelemektedir. Conrad'ın yapıtlarında iki temel vurgu noktası vardır: İlki, "yuva" kavramının adeta bir fetiş haline getirilerek kutsal ve erişilmez olarak tanımlanması, ikincisi de Conrad'ın tüm yapıtlarında yuvayı temsil eden kadını, tüm karmaşa ve kötülüklerin kaynağı, düşük bir medeniyetin sembolü olarak göstermesidir. Kadın tarafından yaratılan tüm bu karmaşayı ancak erkeğin sahip olduğu üstün değerler yoluna koyabilir.

Bu birbiriyle çelişen vurgu noktaları Conrad'ın "yuva" ve "yurt" kavramları söz konusu olduğunda durduğu yeri muğlak ve tartışmaya açık hale getirmiştir. Acaba Conrad İngiliz burjuvazisi ve milliyetçi söylem için vazgeçilmez olan özel alanın kutsallığı, kadının dişiliğinin vurgulanması gibi değerlere başkaldıran ve bu değerleri romanlarında yeren bir yazar mıdır? Yoksa kadını, proleteryayı ve diğer ırklara mensup insanları hayatta tüm karmaşa ve kötülüklerin kaynağı ve sorumlusu olarak gören ve yapıtlarında burjuvaziyi bu konuda uyarmaya çalışan bir aristokrat mıdır?

R. M. George'un dördüncü bölümde dikkat çekmek istediği konu ise; Batılıların Üçüncü Dünya edebiyatını, sınırları belirgin bir biçimde çizilmiş, belirleyici özellikleri sayesinde diğer edebiyatlardan kolayca ayırdedilebilen, homojen bir kategori olarak tanımlamaları ve böylelikle, bu kategoriye dahil olan yazını, belirli kurallar çerçevesinde üretilen ve bir kez bu kurallar keşfedildiğinde kolayca çözümlenebilen metinler olarak görmeleridir. George, Fredric Jameson'ın "Çokuluslu Kapitalizm Döneminde Üçüncü Dünya Edebiyatı" (Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism) adlı makalesini bu tarz bir bakış açısını yansıtan türden bir makale olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısı, Jameson'ın yaklaşımında da olduğu gibi, Batı edebiyatı dışında kalan yazar ve metinleri birer "analiz nesnesi" haline getirmektedir. Bu analiz nesnelerini Batılı okurların tüketimine hazır bir hale getirmek amacıyla adeta bir Üçüncü Dünya metinlerini okuma kılavuzu ortaya konmaktadır. Örneğin Jameson, makalesinde Üçüncü Dünya edebiyatının temel unsuru olarak bu çerçevede yazılmış metinlerin hepsinde ya açık açık ya da içten içe işleyen bir milliyetçi diskur olduğunu göstermektedir. R. M. George ise Üçüncü Dünya edebiyatına bu tür bir bakışa eleştirel bir biçimde yaklaşmakta ve bu bakışın gözardı ettiği çok önemli bir noktayı vurgulamaktadır: Önceden hep "analiz nesnesi" olan Üçüncü Dünya yazarları artık bu statüden çıkıp Batılı yazarların tekelinde olan okur, gözlemci, araştırmacı kategorilerine dahil olmaya başlamışlardır. Ayrıca Jameson'ın yaptığı türden genellemelerin ne kadar aceleci ve yüzeysel olduğunu göstermesi açısından George, bir Üçüncü Dünya yazarı olan R. K. Narayan'ın *The Dark Room* adlı romanı derinlemesine okunduğunda içinde alttan alta işleyen diskurun milliyetçi değil, dinî olduğunun görüleceğini söylemektedir.

Beşinci bölümde yazar, bir önceki bölümde ortaya koyduğu tezi sağlamlaştırmak için Üçüncü Dünya ülkelerindeki bir grup kadın yazarın ürettiği romanları incelemiş ve bu romanlarda milliyetçi diskurun hiçbir izine rastlanmadığını ortaya koymuştur. Bu romanlarda milliyetçi diskurdan ziyade bu kadınların kız evlat, eş ve anne olmaktan başka bağımsız ve hiçbir başka öğeye (erkeğe) bağlı olmadan tanımlanan bir kimliğe sahip olamamalarından kaynaklanan bir bunalım öğesi hakimdir.

Altıncı bölümde göçmen edebiyatının "yuva", "yurt", "ulus" ve "ulusal aidiyet" kavramlarına yaklaşımı incelenmektedir. Yazar, her zaman düşünülenin tersine göçmen edebiyatının evsiz-yurtsuz olmanın acılarını yansıtmadığını, aksine bu janrın en ayırdedici özelliğinin bu kavramlara kayıtsız kalışı, uzak duruşu ve hatta bu durumu neşeli bir biçimde kabullenişi olduğunu söylemektedir. George bu tezi örneklemek için M. G. Vassanji'nin *The Gunny Suck* adlı romanını incelemekte ve bunun yanında da Homi Bhabha, Jamaica Kincaid ve Edward Said'in metinlerini ele almaktadır. Yazarın sonunda vardığı kanı, göçmen edebiyatında her türlü aidiyet duygusunun -ki buna ulusal kimliğe duyulan aidiyet de dahildir- reddedildiği ve bu tür duyguların kişinin bireysel özgürlüğünü gerçekleştirmesine engel olarak görüldüğü saptamasıdır. Ayrıca yazar, bu metinlerden yola çıkarak göçmenlerin yaşadıkları ülkedeki ulusal kimliğe ve milliyetçi ideolojiye karşı mesafeli durdukları ve hiçbir zaman bu ideolojinin içinde tamamen erimedikleri sonucuna varmıştır.

Sonuç bölümünde ise, "yuva" kavramının şimdiye dek üzerinde çok fazla durulmamış olan politik yönü bir kez daha vurgulanmakta ve kitabın bölümlerinde ortaya atılan tezlerin genel bir tekrarı yapılmaktadır.

Yazarlara Not

Toplum ve Bilim'e gönderilen yazıların başka bir yerde yayınlanmamış, ya da yayınlanması amacıyla başka bir yere iletilmemiş olması gereklidir. Yazarlar, yazıları ile birlikte iki sayfayı geçmeyen İngilizce bir özet iletmelidirler. Ayrıca yazarlar, isimlerinin başına bir asteriks koyarak makalenin ilk sayfasının altında kendilerini ünvanlarıyla tanıtmalıdırlar.

Yazıların çıktıları ile birlikte, içerisinde MS-DOS Text formatında kaydedildikleri bir disket gönderilmeli; ya da toplumbilim@iletisim.com.tr adresine hem Word.doc olarak, hem de MS-DOS Text formatında gönderilmeleri gerekir.

Format: Makalede diğer kaynaklara yapılacak göndermeler, ana metin içinde uygun yerlere parantez içinde yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa no belirtilerek yapılmalıdır. Metin içinde aynı kaynaklara tekrar gönderme yapıldığında da aynı yöntem izlenmeli ve *"a.g.e."*, *"a.g.m."* gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır. Eğer yazarın adı metnin içinde geçiyorsa, yalnızca yayın yılını parantez içinde vermek yeterlidir; örneğin, "... İnalcık'ın (1985) belirttiği gibi...". Eğer yazarın adı metin içinde geçmiyorsa, hem yazarın adı, hem de atıfta bulunulan kaynağın yayın tarihi parantez içinde verilmelidir; örneğin, (İnalcık, 1985). Eğer sayfa numarası vermek gerekliyse, yazar adı ve yayın tarihinden sonra iki nokta üstüste konulmalı ve sayfa numaraları yazılmalıdır; örneğin, (İnalcık, 1985: 23-27). Eğer atıfta bulunulan kaynak iki yazar tarafından kaleme alınmışsa, her ikisinin de soyadları kullanılmalıdır; örneğin, (Lash ve Urry, 1987; 125-128). Eğer yazarlar ikiden fazlaysa, ilk yazarın soyadından sonra *"vd."* ibaresi kullanılmalıdır; örneğin, (İnalcık vd. 1985: 23-27). Eğer gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, aynı parantez içinde yazarların soyadları ve yayın tarihleri, aralarında noktalı virgül olacak şekilde sıralanmalıdır; örneğin, (İnalcık, 1985; Mardin, 1989; Poulanzas, 1979). Buradaki sırlama yazarların soyadlarına göre alfabetik olmalıdır. Metin içinde kaynak göstermek için dipnot kullanılmamalı, dipnotlar sadece ana metin içinde yer alması uygun görülmeyen notlar için kullanılmalıdır. Dipnotlarda yapılacak göndermelerde de yine ana metin içinde kullanılan yöntem izlenmelidir. Ana metinde ve dipnotlarda atıfta bulunulan tüm kaynaklar, yazının sonuna eklenecek "Kaynakça" içerisinde yer almalıdır.

Kaynakça: Kaynakçada sadece yazıda atıfta bulunulan eserler yer almalı ve bu eserler, yazarların soyadına göre alfabetik olarak sıralanmalıdır. Bir yazarın birden fazla eserinin kaynakçada yer alması halinde, her seferinde yazarın soyadı ve adının baş harfi tekrarlanacak ve sıralama, yazarın en son yayınlanmış çalışması en üste gelecek şekilde yapılacaktır. Yazarın aynı yıl içinde yayınlanmış birden fazla çalışması kaynakçada yer alacaksa, yayın tarihinden sonra "a, b, c" gibi ibareler konulmalı ve metin içinde de bu şekilde atıfta bulunulmalıdır. Kaynakçada yer alabilecek örnekler aşağıda belirtilmektedir:

Kitaplar:

Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity,* Blackwell, Oxford.

Harvey, D. (1985a) *The Urbanization of Capital,* Blackwell, Oxford.

Harvey, D. (1985b) *Conciousness and Urban Experience,* Blackwell, Oxford.

Derleme kitaplar:

Gregory, D. ve Urry, J. der. (1985) *Social Relations and Spatial Structures,* Macmillan, Londra.

Dergilerdeki makaleler:

Johnson, L.C. (1994) "What future for feminist geography", *Gender, Place and Culture,* 1(1), 103-113.

Peet, R. (1985) "The social origins of environmental determinism", *Annals of the Association of American Geographers,* 75(2), 309-333.

Derleme kitaplar içindeki makaleler:

Massey, D. (1993) "Politics and space/lime" Keith, M. ve Pile, S. (der.) *Place and the Politics of Identity* içinde, Routledge, Londra, 141-161.

Urry, J. (1989) "Sociology and geography" Peet, R. ve Thrift, N. (der.) *New Models in Geography* içinde, Unwin, Londra, 795-317.

Tezler, yayınlanmamış çalışmalar:

Şen, M. (1992) *Development of the Big Bourgeoisie in Turkey,* Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ Sosyoloji Bölümü, Ankara.

Ayrıca kaynakçada yer alan çalışmalar Türkçe yayınlanmış ise, parantez içinde mutlaka belirtilmelidir.

Toplum ve Bilim'e iletilecek yazılar bu formata uygun olarak A4 kâğıtlara her bir yanda marjlar bırakılarak, geniş aralıkla yazılmalı ve en az üç kopya olarak aşağıdaki adrese gönderilmelidir. Yazıların ascii veya text dosyasıyla diskete yüklenmesi çok yararlı olacaktır.

Toplum ve Bilim
Selânik Cad. 64/11
06640 Kızılay/Ankara

Dergiye ulaşan yazılar en geç iki ay içinde hakem okurların da katkısıyla değerlendirilecek ve sonuç yazarlara yazılı olarak iletilecektir.

Toplum ve Bilim

73

Mutman *Özne: Bir başka arşiv* Keskin *Foucault'da öznellik ve özgürlük* Kavas *Benin yerlerine ilişkin birkaç çıkma: Kalımlı gidimli özne* Diken *Melezlik ve sosyal teori* Kümbetoğlu *Aile, evlilik, nikâh: Farklılaşan kavramlar* Sayın *"Özne, ilkeselliğe uymaz": Çoğul ve melez kimlik* Gökdemir *Tarih ve Milliyetçilik Kongresi'nin düşündürdükleri*

74

Bora *Türk muhafazakârlığında bazı yol izleri* Çiğdem *Muhafazâkarlık üzerine* İren *Kemalizm ve gelenekçi-muhafazakârlık* Öğün *Peyami Safa'nın muhafazakâr yanılgısı* Simten Coşar *Ahmet Ağaoğlu - Türk liberalizminin açmazları* Özdalga *Necip Fazıl üstüne bir deneme* Uyar *Resmi ideolojinin yüzü: Ülke ve Kadro* Tezcan *Kemalizmi düşünmenin sorunları*

75

Yeğenoğlu *Emperyal özne ve feminist söylem* Irzık *Öznenin vefatı ve kadın* McLean *Gayatri Spivak'ın çalışmaları* Landry *Feminizm ve sömürgecilik* Bora *Kamuşal-özel ikilemini aşmak* Erginsoy *Küreselleşme ve yerelleşen kadınlar* Suner *Yılmaz Güney'in* Yol*'u ve kadın imgesi* Durakbaşa *Comte'un feminist bir okuması* Günal *Irigaray ve feminizmde özselcilik*

76

Özlem *Doğa bilimleri-sosyal bilimler ayrımı üstüne* Ekşigil *Antropolojinin geleceği* Karaömerlioğlu *Köy Enstitüleri üstüne* Şenol *Cumhuriyet Ankara'sında eğlence mekânları* Aktar *İstanbul'da meslekler ve iktisadiyat 1868-1938* Akkaya *19. yüzyıl sonunda Çukurova'da emek* Şimşek *Kan davası ve düello* Özcan *İstanbul'da siyasal parti tercihleri* Belek ve Köksal *Sağlığın ekonomik belirleyicileri* Aygül *Neoliberalizm ve yönetişim* Çınar *Tezcan'a yanıt: Bir siyaset grameri olarak Kemalizm*

77

Ekinci *Türkiye ekonomisinde büyüme ve kriz dinamikleri* Şenses *Kriz, dış yardım ve neoliberal politikalar* Köse ve Yeldan *Dışa açılım sürecinin dinamikleri* Tonak *Yabancı sermaye ve çok taraflı yatırım anlaşması* Arslan *Kriz, sendikalar ve korporatizm* Boratav vd. *KİT'ler ve özelleştirme* Köse ve Öncü *"Anadolu kaplanları": Neyin eşiği?* Mendeş *Türkiye'de esnek otomasyon pratiğinin etkileri* Göker *Ulusal bilim ve teknoloji politikası üstüne* Aydın *Ekşigil'in yazısı vesilesiyle Türkiye'de antropoloji*

78

Laçiner *THKP-C: Bir mecranın başlangıcı* Erdoğan *Türk solunda popülizm: Ecevit ve Dev-Yol* Oktay *Türk solu ve kültür* Aydın *MDD ve Türk solunda özgücülük* Çulhaoğlu *Şevket Süreyya Aydemir* Ünsal *Hikmet Kıvılcımlı* Özman *Mehmet Ali Aybar* Gökmen *Esat Adil ve TSP* Karakışla *1908 Grevleri* Dursun *İşçi sınıfının medyada temsili* Çetik *Mete Tunçay'ın çalışmaları üstüne* Ağduk-Gevrek Yurt ve Dünya Ekşigil *Aydın'a yanıt*

79

Johnson *Güzellik, tat ve tüketimcilik* Artun *Sanat tarihleri ve sanatın çağdaşlaşması* Baydar Nalbantoğlu *Öteki mimarlıklar* Armaner *Sanatçı / Sanat yapıtı ilişkisi* Yasa Yaman *1950'lerde Türkiye'nin sanatsal ortamı* Ergur *Sanal gerçekliğin ideolojik bağlamı* Yetkin - Serçe *İzmir Borsası ve Millî İktisat* Durakbaşa *Bir sempozyum: "Sınırda yaşamak..."* Günal *"Bilanço 1923-1998" Kongresi*

80

Suner *Doğu Asya haritaları* Dirlik *Tarihsel perspektiften Çin Kültür Devrimi* Abbas *Hong Kong: Göç ve gözden yitiş* Heryanto *Yeni Düzen Endonezyası'nda güç ilişkileri* ARENA / Yuvarlak Masa *Doğu Asya ve ekonomik kriz* Göle *"Batı-dışı modernlik" kavramı üzerine* Akgündüz *Osmanlı İmparatorluğu ve dış göçler, 1783-1922* Özkırımlı *Milliyetçilik antolojilerinden*

4000000 TL

Birikim Yayınları